

# محمد تيمور

رائعاً  
للتحديث  
الأدبي



د. نبيل راغب



الهيئة المصرية العامة للكتاب





# محمد تيمور



## رائدًا للتحديث الأدبي

د. نبيل راغب

مكتبة الهيئة العامة للكتاب



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٦





## إهداء

إلى روح الراحل الجليل محمد تيمور .  
أهدى هذه الإطالة على غرس يديه  
في ذكرى الخامسة والسبعين ..  
٢٤ فبراير ١٩٢١ - ٢٤ فبراير ١٩٦٩ .  
نبيل







## مقدمة

هذا الكتاب هو إعادة اكتشاف لمحمد تيمور الذى يمر على رحيله فى ٢٤ فبراير ١٩٢١ خمس وسبعون عاما دون أن يكتب عنه كتاب شامل أو أكثر عن ريادته فى التحديث الأدبى سواء فى مجال القصة أو المسرحية أو الشعر أو النثر أو النقد أو الفكر والحضارة . ومع عظيم تقديرنا لما كتب عنه فى كتب ودراسات نقاد وأدباء كبار مثل يحيى حقي ومحمد مندور وعلى الراعى وغيرهم ، فإن ما كتب لايفى هذا الرائد الجليل حقه لأن ما أنجزه سواء على مستوى الكم أو الكيف لايمكن تحليله ودراسته فى مجرد فصول أو تحليلات نقدية عابرة ، مهما كانت قيمتها العلمية . من هنا كانت ضرورة تأليف كتاب شبه شامل يحاول أن يرصد المساحة المرموقة التى يحتلها هذا الرائد على خريطة الأدب والفن والفكر سواء فى مصر أو فى العالم العربى .

ولا أخفى على القارئ العزيز أننى اكتشفت بعد الانتهاء من هذه الدراسة أننى كنت أجهل جزءا لا يستهان به من انجاز تيمور الذى عرفناه رائدا للقصة القصيرة والمسرحية المصرية الصميمة ، لكننا لم نعرف بما فيه الكفاية ريادته فى الشعر الكلاسيكى والشعر المنثور والنقد الأدبى والفكر الحضارى ، وخاصة أن كل كتاباته القصصية والمسرحية والشعرية والنقدية والفكرية والحضارية تشكل منظومة ابداعية متكاملة فى مجال تحديث الأدب والفكر العربى ، كانت بمثابة نقطة تحول أساسية لهما بحيث يمكن تقسيمهما الى عصرين : عصر ما قبل تيمور وعصر ما بعد تيمور ، فقد كانت البداية الحقيقية للأدب المصرى الحديث .

فى مجال القصة تتجلى ريادة تيمور فى وعيه ببنائها الفنى ومضمونها الفكرى ، وذلك فى وقت لم تكن تقاليد القصة ، سواء القصة القصيرة



أو الرواية قد عرفت بمفهومها الحديث في الأدب العربي . وقد اعتمد تيمور في ريادة هذه على موهبته وحسه الفني في المقام الأول ، ثم على ثقافته الواسعة والعميقة ، وحياته في ربوع أوربا وفرنسا على وجه الخصوص ، وإطلاعه على الحياة الفنية والأدبية هناك ، والتحامه في الوقت نفسه بالقضايا المحلية لمجتمعه المصري المعاصر ، بحيث لم تكن إبداعاته القصصية مجرد محاكاة شكلية لأنماط الأدب الغربي أو الفرنسي ، لأنها كانت في نظره مجرد وسيلة لتوظيفها في تجسيد وبلورة المضامين التي تهم أبناء وطنه .

كان تيمور مدركا لحقيقة فنية حيوية وهي أن الشكل الفني في أي مجال إبداعي هو ملك لكل المبدعين في مختلف العصور والبقاع ، فلهم أن يوظفوه كما يشاءون طبقا لمتطلبات المضمون الذي يقومون بصياغته فنيا . وهذا الشكل الفني ليس قالباً جامداً تصب فيه هذه المضامين كما تصب القهوة في الفنجان ، بل هو منهج جمالي يتفاعل ويلتحم ويتحد مع المضمون فيمنح العمل الفني شخصيته التي تميزه عن أي عمل فني آخر في نفس المجال . ولذلك لابد أن يسجل تاريخ القصة القصيرة لتيمور وعيه المبكر بتقنيات هذا الفن في مطالع القرن العشرين وهو لم يتجاوز الخامسة والعشرين من عمره . فلم يكن لفن القصة القصيرة أية تقاليد سابقة في الأدب العربي ، بل إن الرواية نفسها لم تكن قد ترسخت بعد كجنس أدبي بمفهومه العلمي الحديث . ومع ذلك استطاع تيمور أن يواكب إنجازات رواد القصة القصيرة العالميين من أمثال ادجار آلان بو ، وجي دي موباسان ، وأنطون تشيخوف ، وأن يعاصر أرنست هيمنجواي ، وكاثارين مانسفيلد ، ولويجي بيراندللو وغيرهم ، بل إنه زنيا يمكن القول بأنه سبق بعضهم . ومن يتعرض لتحليل قصصه القصيرة يدرك مدى تمكنه من تقنياتها وأدواتها الفنية ، وفي الوقت نفسه مدى وعيه بالطبيعة البشرية كما تبلورت من خلال احتكاكها بمجتمعه المصري المعاصر له .

وفي مجال الريادة والتحديث استطاع تيمور أن يجمع بين عنصرى الأصالة القومية والمعاصرة العالمية ، بين الوظيفة الدرامية للخلفية الوصفية والحس التشكيلي الجمالي . كما تخلص من كل المحسنات والزخارف اللفظية التي كانت سائدة في كل كتابات عصره . فالأسلوب عنده وسيلة وليس غاية ، إذ يتحتم عليه كأداة تعبيرية أن يكون من التدفق والانسيابية والشفافية بحيث لا يقف حاجزا بين القصة والقارئ حتى لا ينشغل بمنحنياته وانعطافات وتحولاته . وبذلك يركز كل انتباهه الفكري والوجداني على القصة كعمل فني متكامل وليس على عنصر من عناصرها .



بهذه الريادة فتح تيمور المجال لمن جاء بعده من كتاب القصة القصيرة ، ووضع لهم التقاليد التي تقنن أساسيات الصنعة الفنية ، في حين لم يكن أمامه أية تقاليد أو أصول حين شرع في كتابة قصصه القصيرة سوى ما استقاه من استيعابه للأدب العالمي ، بل إن مصطلح « القصة القصيرة » نفسه لم يكن قد ترسخ بعد في ذلك العقد الثاني من القرن العشرين ، بحيث وضع تيمور لمجموعته القصصية « ما تراه العيون » عنواناً جانبياً هو « قطع قصصية مصرية » . وبرغم تواضع هذا العنوان ، فإنه أرخ لهذه المجموعة لفجر القصة القصيرة سواء في الأدب المصري أو العربي .

أما في مجال الريادة المسرحية فقد أراد تيمور تحديث الأدب المصري والعربي بفن المسرحية القومية الأصيلة ، وذلك باستلهامه لقضايا مجتمعه المعاصر بحيث لم يلجأ مثل من سبقوه إلى الاقتباس إلا في أوبريت « العشرة الطيبة » التي وضع أزجالها بديع خيري ولحنها سيد درويش . كذلك لم يلجأ إلى اقتطاع مواقف من التاريخ أو مشاهد من التراث كي يجعل منها حبلاً يعلق عليه الخطب والأحاديث البليغة التي تلقى فيها الشخصيات على مسامع المشاهدين كي تستنهض همهم ، أو إلى الكتابة للمسرح الفئائي الراقص الهزلي الذي ازدهر مع الحرب العالمية الأولى ولم يحمل أي مضمون فكري جاد أو منظور حضاري ينير عقول المشاهدين .

أدرك تيمور أن الفن الذي لا يتفاعل مع وجدان الجمهور ، ولا يثير فكره وعقله تجاه القضايا التي تشكل مصيره ، ولا ينبع من ضميره ، مصيره الضمور والاندثار والنسيان مهما كان سائداً في فترة من الفترات . فالتراث الأدبي والفني لأمة لا يفسح مكاناً إلا للإنجاز الجديد الذي يوسع من رقعة تقاليده وآفاق إبداعاته . ولذلك فقد جمع تيمور بين قراءة التراث العالمي في فنون القصة والمسرحية وبين قراءة الحياة المعاصرة بكل قضاياها وصراعاتها وتفاعلاتها وهمومها ، بحيث طوع الشكل العالمي للمسرح لبلورتها وتجسيدها . وهذا حق أي أديب في أية بقعة من بقاع العالم لأن تراث المسرح العالمي ملك لكل من يرغب في استزاعه واستنباته وتوظيفه في تربة بلده المسرحية . ولذلك كان الشكل المسرحي في مختلف بلاد العالم - مهما أدخل عليه من تجريب وتجديد وتعديل - شكلاً عالمياً متعارفاً عليه ، في حين كان المضمون الفكري والاجتماعي محلياً وإقليمياً وقومياً بمعنى الكلمة . فمن المعروف أن الفنان أو الأديب الذي لا يستطيع أن يكون ابناً حقيقياً لعصره ، لن يستطيع بالأحرى أن يكون ابناً لأي عصر آخر .



وكان من أهم القضايا الاجتماعية والمضامين الانسانية التي شذّلتها تيمور في مسرحياته ، مفهوم الأسرة والأسس الحقيقية التي يجب أن تنهض عليها خاصة فيما يتصل بعلاقة الآباء بالأبناء ، ومفهوم العلاقات العاطفية والجنسية التي يجب النظر اليها في ضوء موضوعي وعلمي حتى تشق قنواتها الصحيحة بعيدا عن عوامل الانحراف والتشتت والضياغ ، والنقد الموضوعي لسلبيات المجتمع المعاصر دون تفرقة بين طبقة وأخرى أو بين اتجاه وآخر ، ولذلك تمت تعرية الطبقة الأرستقراطية بلا هوادة ومن أعماقها وأغوارها السحيقة برغم انتماء المؤلف اليها ، ورصد الأنماط المصرية الشائعة وغير الشائعة حتى ينبض العرض المسرحي بالروح المصرية الصميمة ، بل ان كثيرا من الأنماط التي بلورها تيمور في مسرحياته منذ أكثر من ثلاثة أرباع القرن لا تزال تفرض ظلها حتى الآن على المسرح والسينما ، مما يدل على أنها لم تفقد قوة دفعها ودلالاتها المتعددة التي تجذب الجمهور الاصابة بالملل .

أما الطبقة المتوسطة فقد لعبت دورا أساسيا في مسرح تيمور ، اذ أنه بحسه الاجتماعي والحضاري رأى فيها العمود الفقري للمجتمع كله ، وجسر التواصل بين الطبقة العليا والطبقة الدنيا ، ومن هنا كان الدور الحيوي الذي قامت به الخلفية الاجتماعية والاقتصادية في تشكيل سلوك الشخصيات تجاه بعضها بعضا ، وصياغة فكرها ونظرتها الى الحياة . فالشخصية لا تتحرك في فراغ ذاتي وانما تحمل معها بل وتجسد كل معطيات بيئتها الثقافية وطبقتها الاجتماعية وتكوينها النفسي المترتب على كل هذه العوامل وغيرها .

ولعل من أهم الأسباب التي وصفت مسرح تيمور بالواقعية ، التأثير الواضح للدافع الاقتصادي في سلوك الشخصيات . فلم تعد العواطف والانفعالات هي المحرك الوحيد لها بصرف النظر عن أية اعتبارات اقتصادية ، بل أصبح المال هو الأرض التي تتحرك عليها الشخصية اذا كانت غنية أو تهفو اليها اذا كانت فقيرة . لكن نظرة تيمور الموضوعية والواقعية الى المال لم تجعل منه حلا لكل مشكلات الحياة ، لأن العبرة ليست بالحصول عليه وامتلاكه بل بكيفية توظيفه . ولذلك كانت الشخصية التي تملك العقل الناضج الراجح هي التي تملك الثروة الحقيقية ، أما تلك التي تملك المال بلا عقل يهديها سواء السبيل ، فسرعان ما يتحول الى وبال عليها .

وقد استخدم تيمور حيل الكوميديا ومفارقاتها في تعرية كل مظاهر الانتهازية والنفاق والنميمة والخداع والتسلق من خلال الصراع الدرامي وتطور المواقف دون أي تقرير مباشر يضعه على لسان احدي الشخصيات نيابة عنه . ولم تكن هذه المظاهر السلبية وغير الأخلاقية لتوجد لو أن



الشخصيات الطيبة أو السوية أو الساذجة تحلت بالمنهج العقلاني والنضج الفكري والبصيرة الثاقبة ، لكن مأساة معظم شخصياته تمثلت في افتقارها للنضج مما جعلها ألعوبة سواء في أيدي الآخرين الطامعين فيها أو في مواجهة نزواتها ورغباتها الفاتية الدفينة . أى في مواجهة قدرها الخارجى والداخلى على حد سواء . ولذلك كان من الطبيعى أن تتطور الكوميديا والدعابة الى تراجيديا ومحنة لمثل هذه الشخصيات . ان ضياع الانسان يبدأ من عدم نضجه وغالبا ما يعجز عن تدارك هذه الخطأ المأسوى فى الوقت المناسب مما يقضى عليه فى نهاية الأمر .

وموقف تيمور من الكوميديا هو نفس موقفه من التراجيديا والفارص وانيلودراما . فهذه كلها أدوات فى يد الكاتب المسرحى للتعبير الفنى والدرامى عن مضمونه . ولا فضل لأداة على أخرى الا بأسلوب توظيفها فى المضمون والموقف المناسبين . ولذلك مزج تيمور بين هذه الأدوات كلما شعر أن التعبير الدرامى يحتاج اليها فى نفس المسرحية الواحدة ، مما جعل مسرحياته تستعصى على التصنيف ووضعها تحت بند احدى هذه الأدوات على سبيل تسكينها فى « خانة » نقدية محددة . فالعبرة بموضوعية ومنطقية التعبير الدرامى وليست بالالتزام بأداة أو بأخرى . فهذه الأدوات كلها وسائل الى غايات فنية ودرامية أشمل منها ، وللفنان الحق فى استخدامها طبقا لمتطلبات عمله المسرحى .

وهذا المنهج الموضوعى الذى التزم به تيمور تجلى أيضا فى بلورته لسلبيات الواقع وصوره غير السوية دون الثورة العارمة ضدها ، اذ أن من شأن هذه الثورة رفع الشعارات ، والقاء الخطب ، ونعت هذه السلبيات بألفاظ حادة قد تصل الى حد السباب . وهذه كلها وسائل لا تمت للتعبير الدرامى الناضج بصلة من قريب أو بعيد . فالمسرحية الناضجة ليست فقط دعوة للانفعال والاحساس بل دعوة للتفكير والتأمل . وبدلا من أن يفكر الكاتب المسرحى نيابة عن القراء أو المشاهدين عليه أن يدعوهم هم للتفكير لأنفسهم حتى تتحول المسرحية الى جزء عضوى من احساسهم وفكرهم بل وسلوكهم . فمثلا بلور مفهوم غير تقليدى للشرف الانسانى الذى لم يعد فى نظره قيمة تبدأ بالجسد وتنتهى به ، وانما تبدأ بالعقل الناضج وتمتد لتشمل كل خطوات الانسان فى حياته والجنس من ضمنها . فالعقل هو البوصلة الهادية للانسان فى كل خطوة يخطوها ، وبالتالي فهو يعرف موقع أقدامه مقدما . وشخص بهذا التعقل والنضج والاتزان لاخوف على شرفه من التلوث لانه يملك البصيرة الثاقبة التى تعرى نوايا كل المتربصين به . والشرف هنا ليس شرف الجسد فحسب بل شرف العقل ، وشرف الكلمة ، وشرف النظرة ، وشرف الوعد ، وشرف السلوك ، وشرف



النية ، وشرف الوسيلة ، وشرف الغاية والهدف . ان حصر مفهوم الشرف في الجسد تقليل من شأنه وتضييق للخناق عليه بحيث يزين للمغرضين والانتهازيين والمتسلقين والمنافقين والنمامين والمخادعين والكاذبين أن أعمالهم وتصرفاتهم ونواياهم لاتمس الشرف طالما أنها بعيدة عن نطاق الجسد .

وقد وجد تيمور ضالته في مسرحيات مولير والكوميديا ديللارتي لدفع جمهوره الى التفكير والتأمل من خلال المواقف الحافلة بالتهكم والسخرية . وقد ساعده هذا التوجه على القيام بدوره الرياى فى تحديث الكوميديا المصرية التى وضع لبناتها الأولى بعيدا عن فجاجة الفودفيل التى سادت المسرحيات الغنائية والراقصة والهازلة التى شاعت فى زمنه . فقد كان الجمهور لا يرى سوى الهزل فى الكوميديا ، ولذلك أصر تيمور على تعليم هذا الجمهور أن فن الكوميديا هو فن جاد للغاية وان اتخذ من الضحك وسيلة لبلوغ عقل الجمهور ، بل انه أكثر جدية من التراجيديا التى تسعى الى تفريغ الشحنات التى تفور وتمور داخل المتفرجين من خلال اثاره انفعالاتهم ، أما الكوميديا فتتخذ من الضحك والسخرية والتهكم مدخلا للتفكير بأسلوب عقلانى ورؤية موضوعية للقضية الانسانية التى يجسدها النص المسرحى بحيث لا تترك المتفرج الا ويكون قد كون وجهة نظر خاصة به تجاهها .

أما فى مجال التحديث الشعرى فقد رفض تيمور الشكل التقليدى للقصيدة التى سادت العصرين المملوكى والعثمانى والتى كانت نظما وليست شعرا بالمفهوم النقدى لهذه الكلمة . وبرغم أن تيمور يصف ديوانه بأنه نظم الا أنه كان شعرا بالمفهوم الحديث والعالمى للابداع الشعرى . ويبدو أنه استخدم المصطلح الذى كان شائعا فى عصره بين القراء والمثقفين ، اذ كان النظم مرادفا للشعر الى حد كبير ، وذلك برغم أن النظم هو مجرد استخدام أدوات الشعر من وزن وقافية ، أى أنه ينحصر فى دائرة الصنعة أو الحرفة الشعرية التى يتحتم على كل شاعر أن يجيدها . أما الشعر فهو طاقة ذاتية وابداعية تختلف من شاعر الى آخر اختلاف بصمات الأصابع لأنها تحتوى على عوامل متداخلة ومتشابكة يصعب حصرها أو الفصل فيما بينها ، منها على سبيل المثال القدرة على التخيل ، والثقافة الشاملة والصيقة ، والاحساس الواعى بروح العصر ، والاستيعاب الدقيق لتقاليد الشعر عبر العصور سواء فى وطن الشاعر أو فى أوطان أخرى ، والرغبة الحميمة فى التنوير والقاء أضواء فاحصة على العصر والواقع والمجتمع والانسان لم تكن متاحة من قبل ، وغير ذلك من العوامل التى منحت التفرد لكل شاعر على حدة ، بل لكل قصيدة على حدة من انتاج الشاعر نفسه ، برغم أن المضامين والأفكار والموضوعات التى يتناولها الشعر



أو الأدب بصفة عامة تكاد تكون محددة مسبقا ، لكن المعالجة الشعرية لها ، وليست المعالجة النظمية ، هي التي تجعلها جديدة دائما مع اختلاف المنظور أو الزاوية الجديدة .

ولقد عبر تيمور عن هذا التوجه الشعري سواء في قصائده التي يتخذ فيها من الشاعر بطلا لها ، أو في مقالاته النقدية التي تناول فيها قصائده الآخرين . فلم يكن هناك أى تناقض بين الإبداع الشعري والمنهج النقدي عند تيمور ، ولذلك يتسم منهجه الإبداعي بالاتساق والتنوع لوعيه بأبعاد الصنعة والإبداع في الوقت نفسه . فالانساق نابع من النظرة الانسانية المتعاطفة مع آلام البشر وآمالهم ، وتربص القدر بهم ، بحيث تكاد قصائده تصبح نوعا من المتتاليات الشعرية التي ترتبط ببعضها بعضا سواء من خلال الحالة النفسية ، أو سلاسة اللغة وبساطة المفردات في التعبير الشعري ، أو التعبير بالصور والاستعارات والرموز دون أى تقرير مباشر ، أو على تجلي الجانب الساخر والكوميدي الذي سيطر على مسرحياته ، أو تجسيد تأثير الماضي على الحاضر عندما يرفض أن يتلاشى أو يتوارى مما يدفع بالإنسان أو الشاعر الى البكاء على الاطلال ، أو المصادقية الفنية في التعبير عن زوايا الحياة . . الخ .

أما عنصر التنوع في الإبداع الشعري عند تيمور فكان نتيجة لرفضه استخدام القوالب الصماء التي جعلت النظم يسيطر على الشعر في العصرين المملوكي والتركي ، واقدامه على التجريب في مجال الشعر العمودي أو الحر أو حتى الشعر المنثور ، والتلاعب بالقافية طبقا لمتطلبات القصيدة وبحثا عن المزيد من حرية التعبير ، والاستفادة بموهبته في كتابة القصيدة القصيرة مما منح معظم قصائده شكلا متميزا له بداية ووسط ونهاية ، ولا يمكن حذف أى جزء منها ، وتوظيف خبرته المسرحية في كتابة الحوار وذلك بتشطير الأبيات لتناسب الشخصيات التي تنطق بها في حرية وتلقائية ، وابتكار القصيدة الدرامية التي يتراوح صوتها ومنظورها بين ضمير المتكلم والمخاطب مما أدى الى توظيف المونولوج والديالوج في هذه المرحلة المبكرة من الشعر العربي الحديث ، ومما يدل على رغبة تيمور في خوض تجربة كتابة المسرحية الشعرية سيرا على نهج أحمد شوقي لولا أنه رحل ولم يتم الثلاثين من عمره .

كذلك وظف تيمور خبرته الروائية في مزج السرد الروائي بالبناء الشعري الذي اكتسب نوعا من الحكمة التي بلورت شكله الفني الذي غالبا ما كان يبدأ الاحساس به من عنوان القصيدة التي يوحى بمعالها الموضوع العام ، واستخدام المجاز العقلي في تجسيد الجمادات والأشياء المجردة بحيث تدب فيها الحياة والحركة ، والالتحام العضوي بين المضمون الفكري



للقصيدة وبين شكلها الفني بحيث يستحيل الفصل بينهما وتحليل كل منهما على حدة ، وهجر كل المحسنات والزخارف اللفظية التي سادت العصور السابقة لأن لغة الشعر لغة وظيفية ودرامية وعضوية ، وليست لغة زخرفية وخطابية وتقريرية .

ومن مصادر التنوع في شعر تيمور أيضا ، مزج الرومانسية بالواقعية عند حدوث تفاعل بين الأنا والآخر ، وتراوح القصائد بين قاع التشاؤم أو قمة التفاؤل طبقا لما يتطلبه مضمون القصيدة وشكلها الفني . وأحيانا كان هذا التنوع يصل الى درجة الثورة على الارتباط بقيود الوزن والقافية بحيث يمكن اعتبار محمد تيمور رائدا مبكرا لما يمكن تسميته بالشعر الحر أو الشعر المنشور ، ليس عن عجز عن استخدام أدوات الشعر الكلاسيكي أو العمودي التي أثبت أستاذيته فيها ، ولكن لرغبته الملحة في استكشاف آفاق جديدة للشعر العربي الذي سجن لقرون متتابعة في قوالب لفظية جوفاء ، قتلت فيه روح الابداع والابتكار والتجديد والتحديث .

وابداع تيمور فيما يتصل بالشعر المنشور أو القصيدة النثرية يمكن أن يثير جدلا واسع النطاق على أساس الاختلاف البين بين الشعر والنثر ، فالقصيدة بطبيعتها لا بد أن تكون شعرية والا انتفى كيانها كقصيدة أصلا ، لكن تيمور أثبت أنه ليس في استطاعة أحد أن يحجر على النثر كي لا يستفيد من امكانيات الشعر المتمثلة في الايقاع والصورة والرمز والاستعارة والتشبيه والكثافة اللغوية والخصوبة التعبيرية والشحنة الانفعالية . كذلك لا يستطيع أحد أن يحجر على الشعر كي لا يستفيد من المنطق العقلاني في النثر وقدرته على بلورة الأفكار التي يمكن أن تبرز بالمشاعر ، فيتألق العقل مع القلب في لحظة يرى فيها الانسان مالا يستطيع أن يراه ببصره الذي أصابته الحياة التقليدية بالكلل .

أما في مجال التحديث النقدي فان ابداع تيمور الأدبي والفني لم يصدر عن مجرد موهبة فطرية وطاقات تلقائية ، بل كان وعيه النقدي كامنا في الخلفية ، يجنب هذا الابداع الدخول في طرق مسدودة . وقد تجلت ريادته النقدية في نظراته الموضوعية الى الأعمال الأدبية والمسرحية ، وتحليله الفني والعلمي لأسرار الصنعة فيها . هذا في وقت كان النقد فيه مجرد انطباعات شخصية بحتة ، أو تلخيص لقصة أو مسرحية ، أو استخراج العبرة الأخلاقية ، وكان المسألة مجرد وعظ يتجنب الملل بتوظيف أدوات فنية مشوقة . ولولا مقالاته النقدية عن الحياة المسرحية في عصره لما عرفنا الكثير عن نجومها وعروضها بكل عناصرها من تأليف وتمثيل وإخراج وديكور وملابس وإضاءة ، بل ان التلقي عند الجمهور كان نصب عينيه دائما في تحليله لهذه العروض . وللأسف لم يتعرض تيمور

بالتحليل والنقد لعروض المسرحيات التي قام هو بتأليفها ، مما اضطرنا في هذه الدراسة الى الاعتماد على تحليل نصوصها فقط ، اذ يبدو انه لم يكن هناك ناقد بمعنى الكلمة في تلك الفترة سوى تيمور نفسه .

أما في مجال التحديث الفكري والحضارى ، فقد كانت الأفكار والموضوعات والمضامين والتأملات والتحليلات والتفسيرات والخواطر من الغزارة والخصوبة عند تيمور بحيث لم يكتف بالقصة والمسرحية والقصيدة كقنوات أدبية وفنية لتوصيلها الى قارئه ، بل كتب المقالة والصورة القلمية والتعليق والتحليل كقنوات مباشرة لتنوير القارئ وتحديث فكره تجاه عصره وحضارة عالمه الذى يعيش فيه . ولذلك كان دوره كمفكر حضارى لا يقل فى أهميته وحيويته عن دوره ككاتب قصصى ومسرحى وشاعر مبدع . بل ان الأفكار والمضامين التي تناولها فى مقالاته وتحليلاته تشكل مع تلك التي انطوت عليها أعماله الابداعية منظومة متكاملة أو سيمفونية متناغمة ، اذ يصعب أن نجد فى فنه وفكره أى نشاز أو تناقض ، ذلك أن هذه المنظومة تصدر عن منظور فكرى وفنى وانسانى متسق ، تبلور من ثقافته النظرية ومعايشته العملية لجوانب الحياة التي خبرها سواء فى مصر أو خارجها ، وأصبح القاعدة الراسخة التي ينطلق منها سواء لابداعه الأدبى والفنى أو لانجازه فى مجال التحديث الفكرى والحضارى . ولا بد أن يتعجب القارئ كيف استطاع تيمور أن يحقق كل هذا الانجاز الفكرى والفنى الضخم فى عمره القصير الذى لم يتخط الثلاثين ، وفى فترة لاتزيد على ثمانى سنوات من عام ١٩١٣ الى ١٩٢٠ !؟ وقبل أن نترك القارئ العزيز لهذه السباحة الثقافية والفنية والأدبية والحضارية فى عالم محمد تيمور لابد أن نرجع الفضل الى أصحابه من الذين ساعدوني فى امدادى بالمراجع اللازمة لهذا البحث المضى ، ولم يفتر حماسهم أبدا لخراج هذه الدراسة الى النور اعترافا بفضل هذا الرائد الجليل على الأدب والفكر والنقد سواء فى مصر أو فى العالم العربى ، وذلك فى ذكرى مرور خمسة وسبعين عاما على رحيله .

فى مقدمة هؤلاء الذين مدوا لى يد العون والتشجيع الكاتب المسرحى الكبير ورئيس مجلس ادارة الهيئة المصرية العامة للكتاب الأستاذ الدكتور سمير سرحان ، والباحث الكبير الأستاذ سمير عوض الرئيس السابق للمركز القومى للمسرح ، والأستاذ سلامة محمد سكرتير السيدة الجليلة رشيدة تيمور ، الذى كرس كل جهده فى تسهيل مهمة الباحث .

اليهم جميعا أتقدم بعظيم الشكر والتقدير لأنه لولا مساعداتهم القيمة لا كان من الممكن اخراج هذا الكتاب الى هذا النحو .

المهندسين فى ٢ يناير ١٩٩٦

نهيىل وهب





## الفصل الأول

---

التحديث القصصى والروائى





## التحديث القصصى والروائى

طغت ريادة محمد تيمور فى التحديث المسرحى على ريادته فى التحديث القصصى والروائى ، برغم أن الريادة المسرحية بدأت بمسرحية « العصفور فى القفص » عام ١٩١٨ وحتى مسرحية « الهاوية » عام ١٩٢١ ، فى حين أن الريادة القصصية والروائية بدأت قبل هذه المرحلة وتركزت بصفة خاصة فى عام ١٩١٧ ، إذ أن محمد تيمور حريص - بقدر الامكان - على تسجيل تواريخ أعماله القصصية والمسرحية على وجه الخصوص . وطبقا للتسلسل التاريخى لأعماله الأدبية فقد آثرنا أن نبدأ هذه الدراسة بالتحديث القصصى والروائى عنده .

تتجلى ريادة تيمور فى مجال القصة القصيرة فى وعيه ببنائها الفنى ومضمونها الفكرى ، وذلك فى وقت لم تكن تقاليد الرواية - ناهيك عن القصة القصيرة - قد ترسخت بعد فى الأدب المصرى والعربى الحديث . فاذا كانت الارهاصة الأولى للرواية المصرية قد تجلت فى رواية « زينب » لمحمد حسين هيكل عام ١٩١٢ ، فإن الرواية الأم لم تخرج الى الوجود الا فى عام ١٩٢٧ عندما كتب توفيق الحكيم « عودة الروح » . أما القصة القصيرة فنستطيع أن نقول ان محمد تيمور اعتمد فى ريادته لها على ثقافته الواسعة ، وحياته بين ربوع أوروبا ، واطلاعه العميق الواعى على الآداب الأجنبية ، والتحامه فى الوقت نفسه بالقضايا المحلية لمجتمعه المصرى المعاصر ، بحيث لم تكن ابتداعاته فى مجال القصة القصيرة مجرد محاكاة شكلية للأنماط الواردة من الأدب الغربى بصفة عامة والفرنسى بصفة خاصة ، بل كانت استفادة واعية من انجازاتها الفنية فى الخارج ثم توظيفها لتجسيد المضامين التى تهم أبناء وطنه .

وهذا منهج أو تقليد راسخ عند كل الفنانين والأدباء عبر العصور . ذلك أن الشكل الفنى هو ملك لهم كلهم ، ولايستطيع أحد منهم ادعاء



احتكاره له مهما كانت مكانته وشهرته . ففي مجال القصة القصيرة مثلا نجد أن أدوات الشكل الفني تتمثل في تصويرها لحدث متكامل له وحدة . ووحدة الحدث لا تتحقق الا بتصوير الشخصية وهي تعمل ، بحيث يتحتم على القاص أن يجيب على أربعة أسئلة هي : كيف ؟ وأين ؟ ومتى ؟ ولم وقع الحدث ؟ ولكن تصوير الشخصية وهي تعمل لا يكفي بدوره لاكتمال الحدث . فالحدث المتكامل هو تصوير الشخصية وهي تعمل عملا له معنى . وليس هذا المعنى شيئا مستقلا عن الحدث يمكن أن نضيفه اليه أو نقصه عنه ، بل هو عنصر عضوي يتفاعل معه ويتأثر به ويؤثر فيه وبالتالي يتطور معه من موقف الى وسط الى نهاية . فكل قصة تعالج ما تعالج فقط ، وتعنى ما تعنى فقط في نطاق الحدث المعين الذي تجسده وليس خارج النطاق . أى أن كل حدث له معناه المعين الذي يميزه عن غيره من الأحداث ، وإن تشابه هذا المعنى ظاهريا في موضوعه مع موضوعات أخرى . لكنه مجرد تشابه ظاهري لا يمس جوهره وحقيقته على الإطلاق ، وهو جوهر مستقل به تمام الاستقلال .

وهذا المعنى هو الذى يمنح للحدث اكتماله ويبرر وقوعه لأن أركان الحدث الثلاثة هي الفعل والفاعل والمعنى ولا يمكن الفصل بينها بأية حال من الأحوال . ولا يملك الفعل والفاعل أية قيمة ان لم يكشفوا عن معنى ، ولذلك فإن الفعل والفاعل ، أو الحوادث والشخصيات ، لابد أن تجسد المعنى من أول القصة الى آخرها ، فإن لم تفعل ذلك ، كان المعنى دخيلا على الحدث ومدسوسا فيه بلا أى مبرر فنى ، وتصبح القصة بالتالى مختلة البناء وقبيحة الشكل لأنها لا تجسد حدثا له بداية ووسط ونهاية . وبالإضافة الى ذلك فإن معنى القصة لا يتجسد . ولا يتبلور في جزء من أجزائها دون الأجزاء الأخرى . فالمعنى لا يكتمل الا باكتمال الحدث نفسه ، أى في المرحلة الثالثة من مراحل بناء القصة ، وهي مرحلة النهاية ، عندما تتجمع كل عناصر الحدث في نقطة واحدة ينتهى بها الحدث ، وهي ما نسميها لحظة التنوير ، لكن المعنى لا يقتصر على هذه النقطة وإنما يكتمل بها فقط . فهو معنى كلى لأن القصة تجسد حدثا متكاملا تقوم بين أركانه الثلاثة علاقة عضوية كالعلاقة التى تقوم بين أعضاء الجسم الحى .

ومن خلال هذه الوحدة العضوية بين أركان أو عناصر الحدث الثلاثة وهي الشخصيات والأفعال والمعنى تصبح القصة حدثا كاملا التطور له بداية ووسط ونهاية ، وليست مجرد خبر يزودنا بالمعلومات عن موضوع أو شخصية معينة . أى أن كل مرحلة فيها تؤدي بالضرورة الى المرحلة التى تليها ، فتثير الرغبة فى القارىء ثم تشبعها وبذلك يتحقق لها الشكل وهو ما يميز القصة عن غيرها من القصص الأخرى .

ومن المعروف أن القصة القصيرة تصور حدثا كاملا له وحدة ومع ذلك تظل قصة قصيرة من ناحية الحجم فقط لا من ناحية الشكل . فهي لا تعنى بسرد تاريخ حياة ، أو لقاء أضواء مختلفة على أحداث متتابعة ، أو التركيز على زوايا متعددة للأحداث أو الشخصيات كما يفعل كاتب الرواية الذي يملك مساحة واسعة يستطيع أن يجول فيها ويصول كما يشاء ، ذلك أن كاتب القصة القصيرة ينظر الى الحدث من زاوية معينة وليس من عدد زوايا ، ويلقى عليه ضوءا معيناً وليس عدة أضواء . وهو يهتم بتصوير موقف معين في حياة فرد أو أكثر وليس بتصوير حياة بأكملها . ولا بد أن يكون لهذا الموقف معنى معين أو دلالة محددة يستشفها منه ليجسدها أمام القارئ .

من هنا كانت النهاية في القصة القصيرة تكتسب أهمية خاصة لأنها النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي إليها خيوط الحدث كلها ، فيكتسب الحدث معناه المحدد أو دلالة المعينة التي يريد المؤلف أن يكشف عنها ، فهي النقطة التي يتم عندها تنوير ذهن القارئ فيما يتصل بكل التساؤلات أو اللمحات الغامضة التي أثارت شوقه لمعرفة الأسباب التي أدت إليها . ولذلك فإن النهاية أو لحظة التنوير في القصة القصيرة من أهم الأشياء التي تميز القصة القصيرة عن الرواية ، ذلك أن كل ما في القصة القصيرة يؤدي بالضرورة الى نقطة أو لحظة التنوير التي تجسد وتبرز معنى كل ما سبقها في القصة . فإذا خلت نهايتها من لحظة التنوير كان معنى ذلك أن مؤلفها لا يكتب قصة قصيرة بل يختصر رواية طويلة في صفحات قليلة ، لأن الرواية يمكن أن تنتهي بأي شكل من الأشكال ومع ذلك يظل معناها كاملا ، أما القصة القصيرة فيتحدد معناها بنهايتها ، أي بنقطة التنوير التي تجسد معنى الموقف أو الحدث الذي ينهض بناؤها عليه .

ومن الفروق الواضحة بين الرواية والقصة القصيرة أن الرواية تعتمد في تحقيق المعنى على التجميع والاضسافة والتأليف أما القصة القصيرة فتعتمد على التركيز والحذف والتكثيف . فالرواية تصور نهرا متدفقا من منبعه الى مصبه أما القصة القصيرة فتبلور دوامة واحدة على سطح النهر . كذلك فإن الرواية يمكن أن تروي حياة انسان من نشأته وتفاصيل حياته حتى مماته ، بل وتفسر الأسباب التي أدت الى نتائج معينة في حياته مثل الحب والمرض والصراع والفشل والنجاح ، أما القصة القصيرة فتكتفي بشريحة أو قطاع من هذه الحياة ، بلمحة منها ، بموقف معين ، بلحظة متميزة تعنى شيئا محددًا ، ولذلك فهي تسلط عليها الضوء بحيث تنير نهايتها للقارئ معنى هذه اللحظة .



واذا كان بناء القصة القصيرة وحدة عضوية لا يمكن أن تتجزأ ، كذلك فان نسيج القصة هو بدوره وحدة لا تتجزأ لأنها تجسد حدثاً متكاملًا بكيانه المتميز المستقل . فكل ما في نسيج القصة من لغة ووصف وحوار وسرد يجب أن يكون في خدمة الحدث ليجسده ويطوره بحيث يصبح كالكائن الحي ، له شخصية مستقلة يمكن التعرف عليها . فالأوصاف والألوان والأضواء في القصة مثلاً ، لاتصاغ لمجرد الوصف ، بل لأنها تساعد الحدث على التطور ، لأنها في الواقع جزء عضوي من جسمه الحي . وكذلك فان اللغة التي تفكر بها الشخصية وتتكلم ، لابد أن تكون مواكبة أو نابعة من مستواها الفكري والبيئي والثقافي وتجربتها الذاتية في الحياة . فالمسألة ليست مسألة فصحي أو دارجة أو عامية ، لأن اللغة هنا عبارة عن مادة خام يقوم القاص بصياغتها طبقاً لاحتميات وخصائص الموقف الدرامي الذي يعالجه .

واذا كان كاتب القصة القصيرة يحاكي حدثاً لا يشترك هو فيه بصفه شخصية ، فانه من الخطأ أن يقرر رأياً أو ينادي بفكرة في سياق القصة الا اذا جاءت الفكرة على لسان احدي شخصيات القصة ، وكانت لها علاقة بتطور الحدث ، أي أنها نابعة بأسلوب طبيعي من فكر الشخصية أو الموقف الذي تمر به في القصة ، والمستوى الفكري والثقافي الذي يؤهلها للتعبير عنها . ومن الواضح أن الأسلوب التقريري من السلبيات التي تعيب نسيج القصة الى حد كبير لأنه يحيل القصة من عمل فني الى مقالة أو دراسة تتوسل بالحكي القصصي ، لأنه سواء أكان كاتب القصة يعالج فكرة أو شخصية أو عاطفة ما ، فان عمله يقتصر على محاكاة حدث متكامل له وحدته وكيانه الذاتي المستقل ، لكنه اذا قدم للقارئ تقريراً عن الفكرة أو الشخصية أو العاطفة فانه بذلك يتدخل بصفة شخصية في تطور الحدث ويفرض نفسه عليه ، وبدلاً من أن يصوره ويجسده للقارئ فانه يقتصر على التقرير وتقديم معلومات مجردة عنه .

ويحتتم أيضاً على كاتب القصة القصيرة أن يتجنب تقرير المعنى في قصته ، ذلك أن المعنى في القصة يتخللها في البداية والوسط والنهاية ، ولا يمكن ادراكه واستيعابه الا من مجموع هذه الأجزاء الثلاثة ، أما اذا احتوى جزء على هذا المعنى دون الأجزاء الأخرى ، فان ذلك يعني أن القصة لاتصور حدثاً متكاملًا له وحدة . فكاتب القصة المتمكن من فنه لا يعتمد الى تقرير المعنى بل يجسمه ، أي يترجمه الى معادل موضوعي ، وذلك من خلال لغة الفن الحسية الزاخرة بالرموز والصور والاستعارات والتشبيهات والاحالات والاستقاطات والتلميحات والايحاءات . الخ . فهو بهذا التجسيم ينتج عملاً فنياً ينفرد بشخصية مستقلة تميزه عن غيره من الأعمال الأخرى .

والعلاقة بين بناء القصة ونسيجها ، أو بين شكلها ومضمونها علاقة عضوية بحيث يستحيل التحليل النقدي للشكل بمعزل عن المضمون ، أو المضمون بمعزل عن الشكل . فشكل القصة هو الذي يحدد مضمونها كما أن مضمونها لا يتبلور الا من خلال شكلها ككل . وكما أننا لا يمكننا الفصل بين الشكل والمضمون ، فانه من الخطأ أن نقول أن لقصة ما موضوعا ما لأنه لا وجود للموضوع الا فى الأعمال غير الفنية كالدراسات والمقالات مثلا ، فهذه دراسة تدور حول تاريخ أوروبا الحديث ، وتلك مقالة تعالج مشكلة الأحداث أو المراهقين مثلا . لكن لا يمكن القول بأن هذه القصة تعالج موضوع كذا أو مشكلة كذا من المشكلات الاجتماعية أو الأخلاقية أو غيرها ، لأن القصة - مثل أى عمل فنى آخر - لها كيان ذاتى ، وهذا الكيان لا يمكن تجزئته الى شكل ومضمون لأنه يحقق أثره ويستمد كيانه ومعناه من وحدته العضوية التى لا تنقسم .

والقصة الجيدة لا يمكن أن تلخص ولا أن نقول أنها تعالج موضوعا معينا أو مشكلة محددة لأنها لا تروى خبرا بل تجسد حدثا متكاملا له وحدة عضوية تمكنها من أن تؤدى وظيفتها الفنية والفكرية والجمالية التى تنفرد بها ، وهى أن تجلو لحظة انسانية معينة ، فيزداد القارئ اقترابا من القوانين التى تحكم النفس البشرية ويصبح أكثر ادراكا واستيعابا لجوهرها .

هذه هى الأدوات والمناهج والأساليب التى يستخدمها كتاب القصة القصيرة الجيدة فى شتى أنحاء العالم ، لكن تظل النكهة المحلية واضحة فى مضمون كل قصة لكل واحد منهم . وعلى الرغم من عالمية هذه الأدوات ، فان كل قاص متمكن من فنه يستطيع أن يخضعها ويوظفها لابداعاته القصصية التى تحمل بصمته المتميزة بصفة شخصية ، وليست بصفة محلية فحسب .

ولابد أن يسجل تاريخ القصة المصرية لمحمد تيمور وعيه المبكر بتقنيات القصة القصيرة فى مطالع القرن العشرين وهو لم يتجاوز الخامسة والعشرين من عمره . فلم يكن لفن القصة القصيرة أية تقاليد سابقة فى الأدب العربى ، بل ان الرواية نفسها لم تكن قد ترسخت بعد كجنس أدبى بمفهومه العلمى الحديث . ومع ذلك استطاع تيمور أن يواكب انجازات ادجار آلان بو ، وجى دى موباسان ، وأنطون تشيخوف ، ويعاصر ارنست هيمنجواى ، وكاثارين مانسفيلد ، ولويجي بيراندللو وغيرهم من رواد القصة القصيرة فى العالم ، بل انه زنيا يمكن القول بأنه سبق بعضهم . ومن يتعرض لتحليل قصصه القصيرة يدرك مدى تمكنه من



تقنياتها وأدواتها الفنية ، وفي الوقت نفسه مدى وعيه بالطبيعة البشرية في احتكاكها بمجتمعه المعاصر له .

استطاع محمد تيمور أن يجمع بين عنصرى الأصالة المحلية والمعاصرة العالمية ، بين الوظيفة الدرامية للخلفية الوصفية والحس التشكيلي الجمالى . كما تخلص من كل المحسنات والزخارف اللفظية التى كانت سائدة فى كل كتابات عصره . فالأسلوب عنده وسيلة وليس غاية ، فهو من التدفق والانسيابية والشفافية بحيث لا يقف حاجزا بين القصة والقارىء الذى لا يكاد يشعر به وبمنحنياته انعطافاته وتحولاته . وبذلك يركز كل انتباهه الفكرى والوجدانى على الشكل الفنى والنسيج الفكرى والحوار الدرامى فى القصة .

وبذلك مهد الطريق لمن جاء بعده من كتاب القصة القصيرة ، ووضع لهم التقاليد التى تقنن أساسيات الصنعة الفنية ، فى حين لم يكن أمامه أية تقاليد أو أصول حين شرع فى كتابة قصصه القصيرة سوى ما استقاه من استيعابه للأدب الغربى والعالمى . ويبدو أن مصطلح « القصة القصيرة » لم يكن قد ترسخ بعد فى تلك المرحلة المبكرة من القرن العشرين ، ولذلك وضع تيمور لمجموعته القصصية « ما تراه العيون » عنوانا جانبيا هو « قطع قصصية مصرية » . وبرغم تواضع هذا العنوان ، فانه أرخ بمجموعة « ما تراه العيون » فجر القصة القصيرة سواء فى الأدب المصرى أو العربى .

وبرغم المضمون الواقعى الذى استمد عناصره الأساسية من ملامح المجتمع المعاصر وشخصياته ومواقفه ومفاهيمه ، فانه لم يسخر قصصه كى تكون مجرد صور باهتة أو نسخ مكررة لما يدور على أرض الواقع الذى كان بمثابة مادة خام قابلة لإعادة الصياغة والتشكيل طبقا لمتطلبات البناء الدرامى للقصة ، بل انه كان يلجأ أحيانا - دون قصد منه - الى استخدام أسلوب القطع الذى رسخه فيما بعد فن السيناريو السينمائى ، وهذا دليل على وعيه الحاد بعنصر التكثيف الذى تنهض عليه القصة القصيرة بحيث يقطع ويحذف كل ما يشكل عبئا تفصيليا لا لزوم له على بناء القصة . واذا ما احتاج الى القاء ضوء فاحص وسريع على ماضى الشخصية والأسباب القديمة التى أدت الى النتائج الراهنة فانه يلجأ أيضا الى أسلوب « الفلاش باك » أو استرجاع الماضى حتى تتسق الأحداث والمواقف عبر التسلسل الزمنى .

وصلة تيمور الحميمة بمجتمعه لم تدفعه الى القيام بدور الواعظ أو المرشد أو المصلح الاجتماعى لأن عينه كانت دائما على دوره كفنان وأديب ، صحيح أنه عالج فى مضامينه الفكرية سلبيات المجتمع المعاصر ، وقام

يتحرية صور عديدة من الزيف الاجتماعي ، وصراع الأجيال خاصة في علاقة الشد والجذب بين الآباء والأبناء ، كما سخر من الشخصيات الطفيلية ، وألقى أضواء فاحصة على حياة الشباب الضائع والعاطلين بالوراثة ، ومع ذلك لم تجرفه هذه التيارات الاجتماعية المتضاربة والمتلاطمة بعيدا عن وعيه الراسخ بتقنيات القصة القصيرة كفن له أصول لا بد من وضعها دائما في الاعتبار ، وكجسر يصل بينه وبين جمهوره من القراء .

ولعل هذه الحاسة الفنية الموهبة كانت سببا أو نتيجة لهذا الحب الحائى الذى غمر به تيمور شخصياته الضعيفة المهزوزة والمترددة والقلقة بأسلوب يقترب كثيرا من منهج أنطون تشيكوف ، ولذلك إيماننا منه أن الضعف سمة من سمات التكوين البشرى ، فهو يحنو على الضعفاء ويعزى من يدعون أو يتظاهرون بالقوة التى لا تقهر ، والثقة التى لاتحد بالنفس . ومن الصعب أن نجد فى قصصه شخصيات بطولية تنظر الى واقعها من عل ، بل معظمها شخصيات أسيرة الواقع بطريقة أو بأخرى . ومن العلاقة العضوية أو الجدلية بين الشخصيات والظروف الواقعية المحيطة بها ينمو التفاعل أو الصراع ليشكل العمود الفقري لأحداث القصة ومواقفها وبالتالي شكلها الفنى بصفة عامة .

فى قصة «فى القطار» التى كتبها محمد تيمور فى ٧ يونيو سنة ١٩١٧ يجسد بناء القصة من خلال الصراع أو التضارب بين التيارات الفكرية التى تحكم المجتمع . فالقطار الذى تدور فيه مواقف وحوارات القصة هو رمز للمجتمع فى حركته الوثيدة التى لا تتوقف أبدا ، وإذا توقف فى بعض المحطات فذلك لكى يستأنف سيره أو انطلاقه مرة أخرى . وقد تبلورت هذه الحركة بعد الركود الذى بدأت به القصة من خلال حياة الرواى المنعزلة التى تصل الى درجة الاكتئاب الرومانسى برغم أنه استيقظ على :

« صباح ناصع الجبين يجلى عن القلب الحزين ظلماته ويرد للشيوخ شبابيه ، ونسيم عليل ينعش الأفئدة ويسرى عن النفس همومها . وفى الحديقة تتمايل الأشجار يمنة ويسرة كأنها ترقص لقدوم الصباح ، والناس تسير فى الطريق وقد دبّت فى نفوسهم حرارة العمل ، وأنا مكتئب النفس أنظر من النافذة لجمال الطبيعة ، وأسائل نفسى عن سر اكتئابها فلا أهتدى لشيء .

« تناولت ديوان موسيه وحاولت «القراءة فلم أفجح ، فألقيت به على الخوان وجلست على مقعد واستسلمت للتفكير كأنى فريسة بين مخالب الدهر .



« مكثت حيناً أفكر ثم نهضت واقفاً وتناولت عصاي وغادرت منزلي وسرت وأنا لا أعلم إلى أي مكان تقودني قدماي إلى أن وصلت إلى محطة باب الحديد وهناك وقفت مفكراً ثم اهتديت للسفر ترويحاً للنفس ، وابتعت تذكرة – درجة ثانية – وركبت القطار للضيعة لأقضي فيها نهاري بأكمله ، »

هذه هي افتتاحية القصة ذات الإيقاع البطيء المجسد لانعزال الراوي أو البطل عن تيار الحياة المتدفق . فلم تفلح كل مظاهر الطبيعة الناعسة والمبهجة ، ولا ديوان موسيه بكل رومانسيته الحائلة في إشاعة البهجة في نفسه ودحر هجمات الاكتئاب عليه . ولم يجد وسيلة للخروج من هذه الأحاسيس الممضة سوى ركوب القطار والاتغماس في تيسار المجتمع . واختياره الدرجة الثانية في القطار يرمز إلى الطبقة الوسطى التي تعد الميزان أو المقياس الحقيقي للمجتمع ككل ، كما نراه متجسداً ومتبلورا في القطار بطول القصة .

كانت أول شخصية تدخل ديوان العربية شيخاً من المعمين ، أسمر اللون ، طويل القامة ، نحيف القوام ، كث اللحية . ويواصل تيمور وصف الشخصية بلمحات سريعة كأنها ضربات فرشاة ، دون أن يقرر شيئاً بخصوصها أو يبدى رأياً بشأنها ، بل يتركها تتحرك وتسلك أمامنا بتلقائية بالغة . بل إن انشغالنا بها أو انشغال البطل أو الراوي بها إذ أنه يكاد يتكلم من موقف القارئ الذي يتوحد بالتالي معه ، يمنعنا من رؤية الشاب الذي دخل أيضاً دون أن نلاحظه لسيطرة الشيخ المعمم على المشهد . ثم دخل أفندي وضاح الطلعة حسن الهندام وهو يتبختر في مشيته ويردد أغنية طالما سمعها الراوي من باعة الفجل والتمرس . ثم تلاه شيخ يبلغ الستين ، أحمر الوجه ، براق العينين ، يدل لون بشرته على أنه شركسي الأصل ، وكان ممسكاً مظلة أكل عليها الدهر وشرب ، أما حافة طربوشه فكانت تصل إلى أطراف أذنيه .

كان الراوي يطالع جريدة ويتابع ما يجري في الوقت نفسه ، في حين انشغل الشيخ المعمم بمداعبة حبات مسبحته ، والشاب بقراءة رواية في سلسلة « مسامرات الشعب » ، والشيخ الشركسي الأصل بتفحص وحده الحاضرين . ووسط هذا الجو الذي يصفه تيمور ببراعة واقعية وموحية ، يتحرك القطار والشركسي يسأل الراوي عن أية أخبار جديدة في الجريدة التي يتصفحها فيرد عليه بأنه لا شيء يستلفت النظر سوى اهتمام وزارة المعارف بتعميم التعليم ومحاربة الأمية ، وهو الموضوع الذي سيدور حوله الصراع الفكري والاجتماعي بطول القصة ، بصفته المحك الذي يصعب على أية طبقة أن تتفاداه أو تقف منه موقف الحياد ، والعمود الفقري للبناء الحضاري للمجتمع وللشكل الفني للقصة في الوقت نفسه .

يصل القطار الى محطة شبرا ليصعد منها أحد عمد القليوبية مثلا لشريحة أخرى من شرائح المجتمع . وهو رجل ضخم الجثة ، كبير الشارب ، أفطس الأنف ، له وجه به آثار الجدري ، تظهر عليه مظاهر القوة والجهل ، وغير ذلك من الأوصاف التي يحرص تيمور على تقديم شخصياته بها ، سواء على مستوى المظهر أو السلوك أو التفكير ، حتى يبتعد عن الأسلوب التقريرى بقدر الامكان ، ويشحن قصته بجو خاص بها وزاخر بشخصيات فراها ولا نسمع عنها . فهي تتحرك وتفكر وتتجادل وتتصارع وتحاول اثبات وجودها أمامنا .

وبعد أن انتهى تيمور من استعراض الخطوط الأساسية التي ستشكل قصته ، ترك مرحلة البداية الى مرحلة الوسط التي ستتشابك فيها الخيوط وتتناقض طبقا لاختلاف وجهات النظر التي تمثلها الشخصيات بخلفياتها الاجتماعية والثقافية والبيئية والفكرية المختلفة . وكان الحوار الذى دار بين الشخصيات بمثابة العمود الفقرى للصراع الدرامى فى القصة والذى أشعله الشركى بقوله :

— يريدون تعميم التعليم ومحاربة الأمية حتى يرتقى الفلاح الى مصاف أسياده ، وقد جهلوا أنهم يجنون جناية كبرى .

وعندما يتساءل الراوى عن نوعية هذه الجناية ، يجيبه الشركى بأنه شاب لا يعرف العلاج الناجع لتربية الفلاح والذى يمثل فى السوط التى لا يكلف الحكومة شيئا وقد اعتاده الفلاح من المهد الى اللحد ، أما التعليم فيتطلب أموالا طائلة . واذ بالعمدة ينضم للشركى مؤكدا أنه لولا كبح جماح الفلاح لارتكب مالا يحصى من الجرائم . أما التلميذ فقد ظهر على وجهه الاشمئزاز وكلما هم بالكلام منعه حياؤه وصغر سنه ، لكن الراوى لم يطق سكوتا على ما فاه به الشركى فقال له :

— ان الفلاح يابيه انسان مثلنا وحرام أن لا يحسن الانسان معاملة أخيه الانسان .

وكان الراوى قد ألح فى البداية الى أخلاقيات الشراكسة عندما اختطف الجريدة من يده دون أن يستأذنه ليقراها ، ولم يدهشه ما فعل لدرايته بحدة الشراكسة . وكان سلوك الشركى بعد ذلك امتدادا لهذا التكوين النفسى والاجتماعى والثقافى .

واحتدم الصراع بين الشركى والعمدة من جهة وبين الراوى والتلميذ من جهة أخرى ، لدرجة أن العمدة أسكت التلميذ عندما ناداه « بحضرة العمدة » وأمره بأن يقول له « ياسعادة البك » لأنه حاز الرتبة الثانية منذ عشرين سنة ، لكن التلميذ يواصل تحديه قائلا له :



– الفلاح يحضرة العمدة لا يذعن لأوامركم الا بالضرب لأنكم لم تعودوه  
غير ذلك . فلو كنتم أحسنتم صنيعكم معه لكنتم وجدتم فيه أخا يتكاتف  
معكم ويعاونكم ولكنكم مع الأسف أسأتم اليه فعمد الى الاضرار بكم تخلصا  
من اساءتكم . وانه ليدهشنى أن تكون فلاحا وتنحى باللائمة على اخوانك  
الفلاحين .

ويتفرع الصراع الاجتماعى والفكرى عندما يقول العمدة للشركسى  
ان الكلام الذى سمعه هو من نتائج التعليم ، فيسخر الشركسى من التلميذ  
بقوله : « نام وقام فوجد نفسه قائم مقام » . أما الأفندى الأنيق فيقهقه  
ضاحكا ومصفقا بيديه تأييدا للتلميذ ، فيشتبك معه الشركسى وهو يبصق  
على الأرض . « أدبسيىس . . بس فلاح » . وعندما أراد العمدة أن يحكم  
الشيخ المعمم فى القضية المثارة ، وجده أكثر تطرفا فى اهانة الفلاح ،  
فما كان من التلميذ سوى أن واصل صموده :

– حرام عليك يا أستاذ . ان بين الغنى والفقر من هو على خلق  
كما أن بينهم من هو فى الدرك الأسفل .

ثم يتفرع الجدل الى العلاقات الأسرية والاجتماعية ومدى تأثيرها  
بانتشار التعليم ، دون أى أمل فى التقاء بين وجهات النظر المتضاربة  
بحيث يجسد تيمور مدى التحجر والسكون والركود الذى بلغه المجتمع  
نتيجة لسيطرة الشراكسة ومن سار فى ركابهم من أمثال العمدة  
والأستاذ . وتنتهى القصة بالصورة التالية :

« ووقف القطار فى قلوب فقرات الجميع السلام وغادرتهم وسرت  
فى طريقى الى الضيعة وأنا أكاد لا أسمع دوى القطار وصفيره وهو يعدو  
بين المروج الخضراء لكثرة ما يصيح فى أذنى من صدى الحديث » .

وقد لايلمس القارئ فى هذه النهاية لحظة تنوير مادية ملموسة ،  
لكن تيمور ترك التفاعلات الجارية فى القصة تشق مساراتها بأسلوب  
تلقائى وطبيعى . فالقضية مثار الجدل والصراع فى القصة لايمكن حسمها  
فى مجرد ثرثرة عابرة أثناء السفر ، خاصة اذا كان المجتمع لم يبلغ عصر  
التنوير بعد . واذا كان القطار – وخاصة الدرجة الثانية فيه – يرمز الى  
سير المجتمع الى آفاق أخرى بحكم حتمية الحركة والتطور ، فان الرجعيين  
والمتخلفين لن يستطيعوا مواصلة سيطرتهم وتحكمهم لأنهم يتحدون حركة  
الزمن التى لا تهدأ أبدا . قد تتوقف أو تسترخى أو تترهل أو يصيبها  
العطب عند بعض المحطات ، لكنها سرعان ما تسترد عافيتها وحيويتها  
وتعاود الانطلاق على قضبان تحدد لها مسارها بعيدا عن المتاهات الجانبية

والطرق المسدودة طالما أن هناك قوى مستقبلية تتمثل في أمثال الراوى الشاب والتلميذ الذى استطاع مقاومة تيارات الرجعية والتخلف .

ثم تتجلى لحظة التنوير الحقيقية عندما يسير البطل أو الراوى فى طريقه الى الضيعة ليستمتع بالسلام والهدوء اللذين افتقدتهما فى المدينة وفى القطار . ولاشك أنهما من صنع الفلاح الذى تنهض على أكتافه هذه الحياة التى ترمز اليها الضيعة بكل ما تحمله من خصوبة ووفرة وانتاج وتناغم وسلام وهدوء وخير عميم . وإذا كان صدى الحديث فى القطار أعلى صخباً ودويًا من صفير القطار ودويه ، فإن ظهور صورة المروج الخضراء يؤكد لنا أن الفلاح هو صانع الحياة الحقيقية فى صمت وسكون عبر العصور ، أما البورجوازية الصغيرة أو الكبيرة فلا تملك سوى الثروة والسفسطة ومحاولة إبقاء الحال على ما هى عليه ، لكنها واهمة لأنه فى النهاية لا يصح الا الصحيح . ومن يحاول السباحة ضد تيار الزمن لابد أن يسقط غريقاً فى قاع دواماته التى لا تنتهى .

وعلى الرغم من أن تيمور استعان بعد ذلك فى مسرحياته باللهجة العامية فى حواراتها الدرامية ، فإنه لجأ فى قصصه الى الفصحى فى الحوار . لكن تمكنه من الفصحى بكل مستوياتها ودلالاتها وإيقاعاتها السلسلة المتدفقة ، جنب القارئ الشعور بأى تصنع أو افتعال أو فجوة بين تكوين الشخصية النفسى والبيئى وبين ما تستخدمه من ألفاظ وتعبر عنه من أفكار . وهذا دليل على أن لغة الحوار عند تيمور ، فصحية كانت أم عامية ، هى مادة خام قابلة للصياغة والتشكيل طبقاً لمتطلبات الموقف الدرامى الراهن ، فهى فى نظره لغة فنية ودرامية أولاً وأخيراً ، وليست قضية فصحية أو عامية .

فى قصة « عطفة » ( الب - ٠٠٠ ) منزل رقم ٢٢ ، يواصل تيمور سرد قصصه بضمير المتكلم على لسان الشخصية الرئيسية حتى يكسب المواقف مصداقية نابعة من كونها شاهد عيان على ما يجرى من أحداث . فقد يظن القارئ عندما يقرأ أول قصة له أن ضمير المتكلم فيها هو لسان حال المؤلف نفسه ، لكنه عندما يواصل قراءة القصص تباعاً سيدرك أن ضمير المتكلم فى بعضها هو لسان حال إحدى شخصياتها التى تقوم بدور إيجابى فى تطوير المواقف وبناء القصة بصفة عامة . ولا شك أن رواية الشخصية المنغمسة فى الأحداث بل والمتورطة فيها ، أكثر اقناعاً وحيوية من السرد الذى يقوم به المؤلف من خارج القصة كطرف محايد . وإذا كان المضمون الفكرى الذى جسده تيمور فى قصة « فى القطار » مضموناً مصرياً صرفاً برغم جانبه الإنسانى العام وهو تعميم التعليم ومحاربة الأمية ، فإنه فى هذه القصة يعزف نغمة محلية بحتة وتتمثل فى قضية



المرأة وموقف المجتمع منها مع اطلالة أيضا على الجانب الانساني الذي يتعدى حدود الزمان والمكان . فقد كتبها في ١٨ يونيو ١٩١٧ ، ولا شك أنه استوحى ملامساتها من المجتمع المعاصر ، ومع ذلك فإن من يقرأها الآن يستطيع لمس القضية الانسانية الأشمل من قضية المرأة فحسب .

بل ان القصة تحتوى على عنصر التشويق منذ أول لحظة فيها مما منح المضمون الفكرى والشكل الفنى حيوية واثارة للقارئ المنتظر للحظة التنوير بشوق بالغ . فهو لم يذكر اسم العطفة فى العنوان ، وكذلك اسم الوزارة التى يعمل بها الراوى أو البطل ، مما يوحى بمحاذير شائكة قد تسبب حرجا لأطراف بعينها اذا ما تم ذكر الاسمين ، بل ان مجرد اخفاء الاسمين عن القارئ نفسه لايعنى سوى أنه بدوره طرف من الأطراف المعنية التى يجب ألا تعلم حتى لا تشارك فى مزيد من الاحراج وجرح مشاعر الآخرين .

وهذه القصة تعتبر من النماذج الكلاسيكية للقصة القصيرة بما تحويه من مراحل متبلورة : بداية ووسط ونهاية بحيث تأتى لحظة التنوير لا لتنير وتعزى المواقف السابقة فحسب ، بل ولتسخر منها أيضا . فهى تدور بين زميلين أو صديقين هما حسن البطل والراوى وأمين الذى يعتبر القطب الآخر للقصة . وهما متقاربان فى الميول والمشارب : أمين يحب الخمر وحسن لا يبغضها ، الأول زير نساء والثانى يبحث عن المرأة فى كل مكان ، فلا فرق بينهما سوى أن أمين متزوج وحسن أعزب ، لكنه ليس بالفرق الكبير لأن أمين لا يرى زوجته الا ست ساعات فى كل يوم يقضيها وهو مستلق على ظهره بجوارها يغط فى نومه ، فزوجته فى نظره كالوسادة فى نظر حسن .

ربطت بينهما الزمالة فى العمل ، والصداقة بعد العمل ، فكانا يقضيان عصر كل يوم فى « سبلنددبار » ، واذا دنا وقت العشاء أكلا سويا فى مطعم « أوبليسك » أو مطعم « أركل » وكاسات الجعة تحف بالمائدة . ثم يقضيان الليل فى أحد المسارح أو فى بيت من البيوت المفتوحة أبوابها للناس أجمعين . ثم يرجع كل الى منزله فكان حسن يسير مع أمين الى باب بيته فى عطفة ( ال ٠٠٠ ) رقم ٢٢ ثم يتركه حسن فى طريقه لمنزله .

ووسط هذا العشق الجارف للحياة ومباهجها لابد أن نطلع على آرائهما فى النساء لنعرف عشق أمين للنساء اللاتى يرتدين « الملاية اللف » أو الازار البلدى كما يسميه تيمور فى حين لا يرى حسن فى ذات الازار البلدى الا امرأة قدرة مبتذلة يأنف منها كل ذى ذوق سليم . ويعترض أمين على رأى حسن من واقع خبرته العريضة والعميقة بدنيا النساء ويؤكد له أن بينهن نساء ذوات حسب ونسب يخشين الفضيحة فيتسترن بهذا الازار حتى لا يعرفهن أحد من أزواجهن ، وهو على استعداد أن يسرد له

حوادث وقعت له مع أمثالهن ، ثم ينهمك فى سرد قصص كثيرة ذهل حسن لسماعها للدرجة أنه ظن أن ليس فى مصر من الاسكندرية الى أسوان امرأة عفيفة ، فيؤمن أمين على هذا الظن بقوله : « كل النساء خائنات وعبثا الثقة بهن » .

عندئذ فطن أمين لما يدور فى عقل حسن ، وهو متزوج ويغار على زوجته فقال له بمنتهى الثقة وهو يبتسم :

— ما الذى أسكتك ؟ أيدعشك أنى أرمى النساء بالخيانة وبينهن زوجتى ؟ ولكن امرأتى يا صاح فى مأمن من كل ذلك لأنها تعيش مع أمى ، وأمى من النساء اللواتى لا تغلج معهن شدة ولا رجاء .

وذات عصر لم يأت أمين فى ميعاده للقاء حسن الذى أصابه الملل فقام ليتمشى فى شارع بولاق الذى قدمه تيمور كأننا نشاهده على شاشة السينما وهو يموج بالناس من مصريين وأجانب ، ومنهم من يتتبع النساء ، ومن النساء من يدخلن محل شيكوريل أو شملا لشراء حاجياتهن .

وقف حسن فى الشارع عندما رأى امرأة مرتدية ازارا بلديا أو ملاية لف ، وتذكر حديث أمين فى الصباح الذى أزال حساسيته ضلعهن بعد أن أكد له أن بينهن نساء ذوات حسب ونسب يخشين الفضيحة فيتسترن بهذا الازار حتى لا يعرفهن أحد من أزواجهن . فاز بحسن يتبعها بدون تردد وقد أعجبه قوامها النحيل ولحظها الفاتك . سار وراءها طويلا الى أن وصلا الى حديقة بولاق ليتجرا ويخاطبها بل ويغازلها فتتمنع وهى راغبة فى حوار لماح وكاشف لما يدور داخلهما دون أن يصرحا به . ويقضيان العصر سويا فى مصر الجديدة ، ويدخلان ملاهى لونا بارك ، ويصعدن على الجبل الروسى راكبين القطار الصغير فكانت تمسك بملابسه كلما صعد بهما القطار أو هبط .

ومع نهاية هذه النزهة الجميلة تتظاهر بالاسراع فى العودة الى بيتها وعندما يتشبث بها تصارحه بأن زوجها لا يتعشى فى المنزل ، ويتفقان على قضاء ساعة أخرى كانت فى مكان يبدو أنها لم تكن تجهله . وعادا منتشيين فى المترو ليهبطا منه فى ميدان باب الحديد ويركبا عربة كانت تنتظر بجوار مقهى البسفور ، أخذتهما الى ميدان عابدين حيث طلبت منه أن يغادرها ، فأجابها لسؤالها وأعطى للحوذى عشرة قروش وودعها بعد أن تواعدا على اللقاء بعد يومين .

كانت قد استحلقتة ألا يتبعها وهى تسرع بخطوات قلقة الى بيتها . لكن قبل أن تغيب عن عينيه لم يستطع أن يفى بوعدته عندما ألح عليه خاطر أجبره أن يعرف أين تسكن حتى اذا ما أخلفت موعدتها ، انتظرها



كل يوم أمام باب بيتها . ولما اقترب منها سأل الله ألا تلتفت فتراه ، لكن المفاجأة المذهلة أنه هو الذى رآها بعد قليل وهى تسير فى عطفة (الـ ٠٠) ، فصدق قلبه دقات متوالية حتى وصلت الى المنزل رقم ( ٢٢ ) ، ثم التفتت لترى ان كان هناك أحد يتبعها ، لكنها لم تتبينه فى الظلام ، ودخلت المنزل ليقف كالصنم لا يتحرك قبل أن يعود كاسف البال واحساس بالذنب يكاد يقتله لما ارتكبه وان لم يكن عمدا . لقد أصبحت زوجة صديقه عشيقه له ، بل انها كانت عشيقه غيره من قبل .

هكذا بلغ تيمور بقارته لحظة التنوير بتلقائية بل وحتمية ترتبت على ما سبق من أحداث ومواقف . فماذا يمكن أن تفعل امرأة متزوجة وهى فى عنفوان شبابها وزوجها لا يراها الا ست ساعات فى كل يوم يقضيها وهو مستلق على ظهره بجوارها يغط فى نومه؟! وماذا يمكن أن يفعل الصديق الذى لم يكن يرى فى المرأة ذات الملاية اللف سوى امرأة قدرة مبتذلة يأنف منها كل ذى ذوق سليم ، لكن الزوج أغراه بهذا الصنف من النساء من ذوات الحسب والنسب اللواتى يتسترن بهذه الملاية حتى يتجنبن الفضيحة؟!

ان كل الحوارات والتلميحات والمواقف السابقة تحتم وقوع ما وقع فى لحظة التنوير . وقد يعتقد القراء أنها صدفة مفتعلة . أن يلتقى حسن - من بين كل الرجال - بزوجة صديقه أمين!! لكن الصدفة تصبح مفتعلة لو خلت من عنصر الاحتمال المتوفر فى هذه القصة طالما أن الزوجة اعتادت من قبل ، الذهاب مع رجال آخرين لاطفاء النيران المستعرة داخلها التى لم يعبأ بها زوجها لانشغاله بنساء الآخرين . وما ينطبق عليهم ينطبق على صديق زوجها بصفته واحدا منهم .

ومن الواضح أن تيمور لم يتدخل للوعظ والارشاد والتوجيه ، بل ترك التطور الدرامى للمواقف والحوارات يبلور المنظور الأخلاقى الساخر من الثقة المزيفة فى النفس عند الرجل الذى يعيث بأعراض الآخرين ظنا منه أن عرضه فى مأمن ، لمجرد أن أمه تقف لزوجه بالمرصاد ، وتحصى عليها حركاتها وسكناتها . فمن الغباء الشديد أن يتصور الانسان أنه أذكى من كل الناس ، وينطلق مرحا فى الأرض بناء على هذا الظن الساذج! ولذلك فإن لحظة التنوير الساخرة المريرة التى تنتهى بها القصة ، والمفاجأة الدرامية التى تستعيد فى ذهن القارئ كل التلميحات والاشارات السابقة ، أقوى من أى أسلوب تقريرى كان من الممكن أن يلجأ اليه المؤلف لتأكيد المضمون الفكرى والأخلاقى فى قصته . ولذلك كان بناء القصة محكما منذ بدايتها وعبر وسطها حتى نهايتها بحيث لا نستطيع أن نحذف منه جملة أو نضيف اليه أخرى . فهى سلسلة متصلة من الأسباب والنتائج الحتمية من خلال التفاعلات والتدخلات التى وقعت بين خيوط

نسيجها بحيث تأن آخر موقف فيها نتيجة طبيعية لأول موقف بدأت به ،  
سواء على مستوى السرد أو الحوار أو تيار الشعور واللا شعور أو الخلفية  
الوصفية .

في قصة « بيت الكرم » التي كتبها محمد تيمور في ٢ أغسطس  
١٩١٧ تتوالى أمامنا مشاهد النفاق والانتهازية بأسلوب زاخر باللماحية  
والسخرية والتهكم من خلال التحول المفاجئ في سلوك الشخصيات دون  
مبرر سوى النفاق والمصلحة الشخصية ، والتطرف في اظهار المشاعر  
حتى يكونوا ملكيين أكثر من الملك نفسه ، وغير ذلك من الميول والحيل  
والتوجهات والمظاهر الخادعة التي بنى عليها كاتب كبير مثل مولير  
أمجاده . ولذلك كانت المواقف هي التي تعرى النوايا الدفينة ،  
والشخصيات هي التي تتكلم وتعبّر عن مصالحها الذاتية دون أى تدخل  
من المؤلف ، كعادة تيمور الذي أظهر في هذه القصة لأول مرة موهبته في  
الرسم الكاريكاتيري للشخصيات بهدف إبراز العيوب الاجتماعية والمثالب  
الأخلاقية التي تشكل الدوافع الحقيقية لسلوكها وبالتالي تشكل البناء  
الدرامي للقصة كلها .

وهذه القصة مروية أيضا على لسان شاهد عيان حتى يقنع القارئ  
بحقيقة وواقعية المبالغات الكاريكاتيرية التي وردت بها . وهذه المعالجة  
الكاريكاتيرية كانت ضرورة فنية لتصوير السفة والتفاهة والغباء  
والسطحية التي سيطرت على سلوك البطل وتفكيره الذي شابه أباه  
فما ظلم . فقد ورث أبوه عن جده ثروة طائلة تزيد على ألفي فدان أضاع  
معظمها في الخمر والنساء ، فلم يترك لأولاده بعد موته الا ثلاثمائة من  
الأفدنة وعشرة من الرفاق كان ينفق عليهم ليأتئس بحديتهم ويقتل الوقت  
معهم .

وأصبح الولد الأكبر بطل قصتنا هذه - محمد بك مجدى - بعد  
وفاة أبيه رئيس أسرة مجدى الذي هلك له الرفاق القدامى عندما وجدوا  
فيه خير خلف لأبيه فلقبوه بابن العز والامارة ورب البيت الذي لم يخلق  
بابه في وجه سائل . ولم يكن محمد بك قد تلقى من الصلم والتربية  
ما يساعده على كشف نفاقهم وانتهازيتهم ، فسار على درب أبيه ، وجلس  
بينهم مثل أبيه في صدر المكان وهم حواليه يكاد يدفعهم الخشوع  
والامتثال الى الركوع والسجود .

اعتاد أن ينزل من الحريم الى السلمك في جلباب أبيض وعباءة  
من الحرير الأبيض ، عازي الرأس ، منتفخ العينين وقد نسج السهر لكل  
واحدة منهما اطارا أحمر ، وهو يمشى في زهو وتيه ، معجبا بنفسه  
ومحتقرا للآخرين الذين يدعون الذل والمهانة بهدف التقرب والاستفادة

من أمواله التي سعى لحرمان أخته الكبرى من نصيبها فيها عندما تقدم لطلب يدها ابن أحد البكوات ، لأن استقلالها بنصيبها بعد زواجها سيحرمه من حصتها التي تساعده على الصرف على حفلات الأتس والطرب .

كان لا يفيق من نومه الا في الساعة السادسة ، كما كان من عادته النوم بعد الغداء . وعندما كان يدخل غرفة الاستقبال ، ينتفض الرفاق واقفين للقاءه ، وهو يتظاهر بأنه تأثه النظر حتى لا يقال انه يتنازل لرؤية أحدهم ، ثم ينادى الخادم لاحضار زجاجات الويسكى وتوزيع الأقداح على الحاضرين وفي مقدمتهم شيخ سكير أحيل على المعاش الذي لم يساعده على شراء الخمر والقيام بأود أسرته ، فلجأ لمحمد بك الذي يرحب بكر من يظهر التفاني في محبته ، والخضوع لآرائه ، والحاجة العظمى لماله وطعامه وشرابه ، بالإضافة الى قدرة الشيخ على اطلاق النكات الظريفة المستمعة التي تلقى قبولا وترحيبا في قلب سيده .

ولم يكن في تلك الحاشية المناقة الانتهازية رجل يحب الآخر ، فكلهم متنافرو المشارب ، مختلفو الميول ، متضاربو المصالح ، ولم يتحدثوا الا على انتهاز الفرص للحصول على أكبر مغنم ممكن من أموال البك . ومن أجل هذا الهدف الاستراتيجي عندهم فانهم يأتون بكل الأفعال المعقولة وغير المعقولة طالما أنها تضرب على أوتار التفاهة والغباء والغرور والعنجهية عند ولى نعمهم . فمثلا نرى الشيخ السكير صاحب النكات الظريفة وهو يقول للبك :

١ - سيدى وولى نعمتى . . هل لديك الشريفة أن تتناول الكمنجة . .  
ولم يمهله البك أن يتم قوله فنهره قائلا :

- كفى مجونا وهزرا .

اندهش الرفاق لما فاه به البك لاعتقادهم أنه يحب من يتغنى بشهرته الواسعة في الكمنجة . اندهش الجميع وسكتوا ولكن شسيخنا السكير لم يندهش ولم يسكت بل ابتسم ابتسام الفائز وقال وفي صوته رنة الرجاء والاستعطاف :

- الناس لا تشك في هزرى ومجونى وهم أيضا لا يشكون في نبوغك وعبقريتك فهل لسيدى أن يتنازل ويشنف آذان عبيده .

ونظر البك للسماء ماذا يده لوجهة الشيخ ، ففطن صاحبنا لما يدور في خلل البك فمشى على أطراف أصابعه الى أن وصل لتلك اليد الشريفة وتناولها في يده وقبلها مرارا وهو يرجو ويستعطف ، فقبل البك رجاءه وشنف آذان رفاقه ، .

هذه الصورة الكاريكاتيرية تعرى بمبالغاتها الساخرة طبيعة المنافق



والطفيل والانتهازي . ويترك لنا المؤلف مهمة تصور كيف شنف البك آذان رفاقه ؟؟ ومدى الفجوة بين عزفه النشاز وبين آهات الاستحسان والاعجاب والوله الصادرة عن الأقواء الكاذبة المرائية !؟

ولا يتوقف النفاق والرياء عند هذا الحد ، بل يواصلان التصاعد عندما دخل عليهم رفيق آخر هللاوا لقدمه وصفقوا ، ولكن البك عيس في وجهه ، وصافحه بجفاء وغضب فأنقلب تهليل الجماعة الى نفور وازدراء ، واستمر البك يضرب الكمنجة ورؤوس الرفاق تميل طربا الى أن انتهى فألقى بها على المائدة .

وقانون الفساد يؤكد أنه اذا استشرى فانه يصبح كالنار في الهشيم لا يقف عند حد . ولذلك تتعدد التنويعات على لحن الفساد الذي يطرب له الرفاق أيما طرب . فقد كان أحد رفاق البك عازف ماهر على العود ، وهو فتى في مقتبل العمر ، جميل الصورة ، أهيف القد ، اذا مشى تشنى كما يتشنى الغصن وقد لعب به النسيم . وكان البك يميل لمحدثته على انفراد لعدوبة ألفاظه ورقة حديثه ، فكان لا يصبر على فراقه دقيقة واحدة ، ولهذا أسكنه البك في غرفة من السلملك حتى اذا احتاج لرؤيته يكون تحت الطلب .

وتتجلى نظرة تيمور الموضوعية في أنه قام بتعيرية سلبيات وفضائح الطبقة الارستقراطية والموسرة برغم أنتمائه هو شخصيا اليها . فهناك من الكتاب والأدباء من ينصب نفسه محاميا للدفاع عن طبقة وابرار فضلها على الطبقات الأخرى لمجرد أنه ينتمى اليها وهي التي أنجبته . لكن المفكر والأديب ذا النظرة الانسانية الشاملة والرؤية الواقعية التحليلية يخترق ببصره وبصيرته كل الحواجز الطبقيّة والاجتماعية والاقتصادية بل والزمانية والمكانية كي يستطيع أن يطل على احتمالات المستقبل والنتائج المترتبة على الوضع الراهن التي قد يعجز البشر العاديون عن ادراكها .

وقد يظن بعض لقراء أن المواقف التي نهضت عليها هذه القصة القصيرة تصور شخصيات شاذة ومنحرفة لا تتكرر كثيرا ، والدليل على ذلك المعالجة الكاريكاتيرية التي قدمت بها ، لكن لحظة التنوير في نهاية القصة توضح لنا أنه في زمن الضياع والتخلف والتفاهة والنفاق والرياء، يصبح الشذوذ والانحراف قاعدة ، والوعي والنضج الفكري استثناء . ولذلك تنتهي القصة على هذا النحو :

« فرغ صديقي من قصته فالتفت الى وهو يقول :

— ماذا تقول في هذه القصة ؟

فتنهدت وقلت :

- صدق من قال ان شبان مصر الأغنياء لا يعرفون للضجر معنى  
فأكرم بهم وأنعم .

- هذا طريق واحد من عدة طرق يسلكها هؤلاء الأغنياء لقتل وقتهم  
وضياع ثروتهم .

- وهل هناك طرق أخرى ؟

- هيا بنا نخرج لاستنشاق الهواء فى الجزيرة وهناك أقص عليك  
قصة أخرى ، فخرجت معه وكلى آذان مصغية لحديثه .

فقد شعر المؤلف بالاختناق من جراء هذا الأفق الضيق التافه  
والعقل الطفولى الساذج ، فأراد أن ينطلق مع صديقه لاستنشاق الهواء  
فى الجزيرة لعله يصبح أكثر قدرة ، وصدره أكبر سعة لاستيعاب قصص  
الضياع والانحراف الأخرى ، وللمقارىء أن ينطلق هو الآخر بخياله كي  
يتصور نوعية القصص التى سيتم حكيها .

فى قصة « حفلة طرب » التى كتبها تيمور فى أغسطس ١٩١٧ وهو  
الشهر الذى كتب فيه القصة السابقة « بيت الكرم » ، والقصة التالية  
« صيفارة العيد » ، نجده يجسد التناقض بين روح الاتقان والعلم والجدية  
التي خبرها الراوى فى باريس بصفة خاصة ومدن الغرب بصفة عامة ،  
وبين روح الارتجال والعفوية والتسيب التى مر بها فى مصر ، وذلك من  
خلال التناقض بين حفلتين للموسيقى والغناء . وقد يظن البعض أن  
الممارسة الفنية بطبيعتها زاخرة بالارتجال والعفوية والتسيب والانطلاق  
بلا حدود ، وهذه نظرية غير حضارية ومتخلفة لأن الفن فى جوهره هو  
أعلى درجات النظام والانضباط والتناغم الذى نفتقده فى حياتنا اليومية  
اللاهثة المضطربة . ومن هنا كانت حاجتنا الدائمة للفن لأنه يزودنا بما  
لا نجده على أرض الواقع .

ويتجلى وعى محمد تيمور بتقنيات القصة القصيرة فى قصصه بصفة  
عامة ، لأنه يركز كل بناء القصة على لمحة أو ومضة أو مجرد دوامة من  
الدوامات الفائرة على سطح نهر الحياة ، ويظل يتعمق فيها الى أن يصل  
الى آخر قرار لها من خلال التركيز والتكثيف والبلورة ، فيقدم لنا  
ما يشبه القانون الذى يحكم حركتها ويؤدى الى تواجدها ، وبذلك يتجاوز  
حدود الزمان والمكان وينطلق الى آفاق الانسانية الرحبة ، ويتجنب فى  
الوقت نفسه الدخول فى التفريعات والتفصيلات والتنويعات التى لا تحتملها  
سوى الرواية التى تصور حياة بأكملها . ولذلك يبدأ قصة « حفلة طرب »  
بالدخول الفورى الى قلبها وعمودها الفقرى من خلال لوحة أو صورة

زاخرة بالايحاءات الجميلة المتسلسلة الى حاستي البصر والسمع عند  
القارىء :

« كنت شغوفاً بالكنسير أيام كنت فى باريس ، لا تفوتنى من لياليه  
ليلة تجمع بين الأنشيد الشجية والألحان الفكاهية والوجوه الوضاحة  
والقدود المائسة والعيون الضعيفة القاتلة . هناك كنت أمتع عيني بالجمال  
الذى صاغته يد الخالق فى وجوه الحسان ، وأملأ قلبي لذة يمازجها الطهر  
وأذنى ألحانا جميلة ينفسح لها الصدر ، »

هكذا يبدأ الراوى قصته بأيام كالحلم العذب الذى يطويه بين  
جوانحه ويعود به الى مصر ليعيد اجتراره كلما حن لهذا الجو الأثيرى والفرن  
القادر على تحويل الواقع الى حلم يكاد الانسان يمسكه بيديه ، ويسمعه  
بأذنيه ، ويرواه بالبصر وليس بالبصيرة . فالفن فى مصر قلده أصابته  
الرتابة والتكرار والملل ، وافتقد تماما هذا الجو الباريسى الزاخر بالحياة  
المشرقة والوجوه اللامعة والفرر المتألقة والألحان الشجية الجميلة التى  
يحن الراوى الى ادراك شئ منها ان لم يماثلها جمالا وحسنا فلا أقل من أن  
يكون باعثا من بواعث الذكرى تهيج فى قلبه نارا كاد أن يطفىء أوارها  
النسيان .

فى مصر يذهب الراوى أو البطل مع صديق له الى حفلة لسماع  
مغنية جديدة ، فتتأخر المغنية عن ميعادها ربع ساعة مما جعل البطل يقول  
لنفسه : « أول القصيدة كفر » . ثم تتوالى الصور الموحية بجو الحفلة  
وكان محمد تيمور يمسك بريشة الفنان التشكيلى أو قلم كاتب السيناريو  
السينمائى ، فنرى قهوة فسيحة الأرجاء ، جمعت من شتات الناس  
المطربش والمعمم ولابس الجلباب الأزرق الذين جلسوا أمام أفراد الفرقة  
الموسيقية فى انتظار رؤية وجه المغنية الفاتنة التى هلت عليهم بوجهها  
الجميل وهى تبتسم لهم وتحييهم أجمل تحية .

ثم نرى أفراد الجوقة من مغنيين وموسيقيين واحدا واحدا ، الأول  
شاب أسود البشرة يبدو أنه نوبى ، له أنف طويل يكاد يلتطم مع شفته  
اليسرى ، وعينان سوداوان بهما جمال عبثت به يد السهر والخمر ،  
وشارب قصير كريش فرشة تنظيف الأسنان ، وكان مرتديا بدلة بيضاء  
وبها بقع سوداء جعلته يبدو كالحصان الأبلق .

والثانى رجل مغلق الأجفان ، يجتهد فى فتحهما كلما دعت له الحالة  
فتعييه الحيلة ، وله فم اذا فغره بدا كبثر وأذنين كبيرتين ، وذقنه طويلة  
تهتز مع رأسه كلما أنشد كأنها تسأل الناس الحسنة والأجر ، وكأنه حلاق  
من جهة سيدنا الحسين أصيب بالعمى فجاء ليرتزق فى قهوة عمومية .



أما الثالث فقد ارتدى جلبابا أبيض وحزاما من المناديل الحمراء الكبيرة ، وجبة زرقاء وطربوشا من غير ( خوصة ) . لم يحلق لحيته منذ أيام فظهر شعرها في وجهه كالنجيل في الأرض القحلاء . وانذا أنشد أخذ فمه شكلا هندسيا يشبه المعين .

أما الرابع فهو شاب نحيف الجسم أسمر اللون ، لا تفارق عيناه الأرض تحت قدميه ، ولعله من المصايين بداء الحياء الشديد . فلم يلتفت الى أحد وكأنه لا يعنى ما يدور حوله على وجه التحديد ، وبالتالي كان من الصعب على الحاضرين أن يتبينوا ملامحه .

أما الخامس فهو شيخ أحنث الأيام ظهره فأصبح كالقوس . كان يداعب المغنية من وقت لآخر دون مبرر واضح . له طربوش يظهر منه شعر كالذى أبقاه فن التحنيط على رؤوس البعث المحنطة في المتحف انصرى . كان يرتدى بدلة لا يعرف أحد اذا كانت بدلة عادية أو ردنجوت قصيرة أو نوع جديد سوف يحذو على منواله كل حائك في مصر بحيث يصبح الموضة المصرية الجديدة بعد أن انقطعت موضة باريس بسبب الحرب العالمية الأولى .

هذا عن أفراد الجوقة المنشدين والمرددين ، أما عن عازفي التخت فمرى عازف العود البدين ذا الوجه المنتفخ الذى تغار فيه عيناه البراقتان ، والذى يوحى ببعض مخايل الوجاهة . وعازف القانون وهو شاب جميل الصورة ، أسمر اللون ، حسن الهندام ، يبدو عليه أنه كان غنيا ثم تنكر له الدهر . اذا لمست يده أوتار القانون اهتز جسده بأجمعه مع اهتزاز النغمات ، وتقلصت شفاهه ، وتقطب وجهه فسكانه ييكى أيامه الذهبية الذهبية . وعازف الكمنجة ذو الوجه الأصفر يرغم أنه لا يزال فى ريعان شبابه . له شارب طويل يرتفع طرفه الأيمن الى أعلا وينخفض طرفه الأيسر الى أسفل ، ووجه ليس فيه شئ من التناسب بين طوله وعرضه ، وجهه خليقة بأن تكتب عليها بالثلث عناوين الأوار . أما الأخير فلا أحد يدري لماذا أتوا به ؟ فهو فتى يافع ذكر الراوى بفتى آخر كان يمر على مقاهى العاصمة لبيع السجائر ( الفتزية ) التى يطير منها شعاع يخيف الأطفال عند اشعالها .

أما المغنية فهي امرأة ذات جمال اغريقى فى نحو الثانية والثلاثين من عمرها ، قصيرة القامة ، نحيلة الخصر ، وضاحة الطلعة ، سافرة الوجه ، مرتدية ملاء سوداء تصل أطرافها الى ركبتها فتزيدها رقة وحسنا ، لها فم جميل لا تفارقه الابتسامة ، ولها شفتان تتعدد أشكالهما كلما غنت ، فتارة تبدو عليها صورة الاستعطاف ، وتارة أخرى صورة الاعراض ، وأنا صورة الحنو والامتنال ، وآونة صهورة التيه والاعجاب . تغنى ثم تضحك ، وتضحك ثم تغنى ، وتبتسم وتخجل ، ولا أحد يدري لماذا تخجل

أو تبتسم أو تضحك لان انفعالاتها ليست لها علاقة بما تغنيه . لكن من الواضح أن ابتسامها الجميل كان يشفع في ضعف صوتها .

بعد هذه البانوراما الموحية بأساليب أهل الطرب والغناء والموسيقى في مصر ، وبعد انتهاء الغناء ، خرج الراوى مع صديقه فسمع عند باب المقهى رجلا يقول :

« هذا غناء يتخلله ضحك وابتسام .  
فقال في نفسه :

— لقد أخطأت يا صاح . هذا ضحك وابتسام يتخللهما غناء !

بذلك يضع اللمسة الأخيرة للحدث الأساسى فى القصة بعد أن استمتع بملوك العزف وأساطين الغناء فى باريس . وكان من الممكن أن يكون بناء القصة أكثر سموخا لو أن تيمور أفاض فى وصف أساليب الفن الموسيقى والغنائى فى باريس حتى يعمق المفارقة بينه وبين نظيره فى مصر ، وهو الخبير بالحياة الثقافية والفنية والأدبية فى أوروبا ، والقادر على وصف طقوس العزف فى الأوركسترا ، الفيلهارمونى الكبير ، وكيف يدخل المايسترو وكأنه كاهن دخل المعبد فيقف العازفون احتراماً له ، ثم يجلسون وكأنهم جنود على وشك خوض معركة فاصلة وقد قبض كل منهم على سلاحه وتعلق بصره بعصا القائد الذى أعطى إشارة البدء كى تهدر الآلات الموسيقية بألحانها المتداخلة والمتماوجة ، وأقواس الكمنجات التى تهبط وتعلو ، تتمايل وترتعش كأنها مشدودة لبعضها البعض بخيط خفى ينظم حركتها بدقة متناهية ، ومعها تتمايل عقول الحاضرين وترتعش قلوبهم فى انتظار فتح الستار بمجرد انتهاء عزف الافتتاحية . ثم يفتح الستار على مناظر وأضواء حاملة وألوان مبهرة وتنداح الأصوات التى تضاهى الموسيقى فى جمالها ، وتندمج بين تياراتها وأمواجها وهبات رياحها التى تتراوح بين النسيم العليل والاعصار المجلجل . ويتحول المكان كله الى كوكب متألق فى فضاء الفن وسحره الجلال .

فى قصة « صفارة العيد » يتجلى مفهوم المعادل الموضوعى عند تيمور من العنوان . ذلك أن صفارة العيد هى الحدث المادى والرمز الموضوعى والاستعارة الأساسية والعمود الفقرى لكل مواقف القصة ، مما منح الشكل الفنى وحدة موضوعية وعضوية جعلت من الصعب أن نحذف أو نضيف إليها أى جزء آخر . ففى صفارة العيد يكمن المعنى العام للقصة ، ومنها تصدر كل الصراعات وتتفرع وتتشابك ثم تعود إليها من جديد وهكذا . بل ان كل الأشياء المادية الملموسة فى القصة لها دلالات رمزية

توسع وتعمق من معانيها بحيث تبدو أبعاد القصة وأعماقها أكبر وأشمل  
بكثير من حجمها على الورق .

وقد حرص محمد تيمور منذ بداية القصة على الربط العضوي بين  
المشهد الواقعي ودلالته الرمزية لأن الخلفية الوصفية عنده ليست مجرد  
زخرفة لفظية أو بديعية بل لها وظيفة درامية تضيف كثيرا الى الجو العام  
للقصة والدوافع المؤثرة في سلوك الشخصيات . بل انه يوظف منهج  
السيناريو السينمائي في هذه الخلفية الوصفية لكي يوحى للقارئ بأن  
ما يشاهده هو واقع راهن أمام عينيه وليس مجرد حدث أو موقف يروى .  
ولابد أن نسجل لتيمور ريادته في هذا المجال ، إذ أنه كتب كل قصصه  
القصيرة في عام ١٩١٧ ولم يكن فن السينما في مصر قد ترسخت تقاليده  
بعد . كذلك وظف في عام ١٩١٧ ما عرف بعد ذلك في عام ١٩١٩ بالمعادل  
الموضوعي عندما كتب : س . اليوت مقالته الشهيرة « النبوغ والموهبة  
الفردية » . ولناخذ افتتاحية قصة « سفارة العيد » نموذجا على هذا  
التوجه الفني الرائد المبكر :

« العطفة التي نتكلم عنها طويلة ضيقة خالية من الأرضية ، تبتدىء  
بحائط سميك وتنتهى عند الشارع الكبير ، حيث ترى على يمينها قصرا  
فخيميا يخاله الناظر سجننا أعد للمجرمين وعلى شمالها قبرا لشيخ وهمي  
تقف أمامه الرجال والنساء يقرأون الفتاحه وهم ينظرون للسماء نظرة  
رجاء وابتهاال ، ثم يمسحون وجوههم بأيديهم ليتم الله نعمته عليهم .  
واذا سرت فيها فبلغت منتصفها وجدت ( أم سليم ) بائعة الطعمية والسلطة  
والكرات جالسة القرفصاء أمام حانوتها المكون من قفص تعرض عليه  
ما تبيعه لسائق عربة الكارو ولابن السبيل والفاعل . واذا اقتربت من  
بدايتها أى من الحائط السميك الذى يقف فى وجه المارة ليمنعهم من  
المسير وجدت شجرة كبيرة يتفأ ظلها كل من تعب وتملكه الانضاء .  
أما اذا أسرع فى سيرك خشيت أن تعثر فى هاوية صغيرة أو تل لا يزيد  
ارتفاعه عن عشرة سنتيمترات أو فى القاذورات التى تلقى بها أيدي المارة  
بلا خوف ولا حذر . أما القصر فهو لأحد البشوات الذين أبوا أن يهجروا  
الحى الذى نشأ فيه أجدادهم . وهو قصر كما قلنا عظيم ، يجلس على بابه  
الخصى واضعا رجلا على رجل ، وممسكا بمسبحة يستعين بها على قتل  
الوقت حتى لا يشعر بسأم ولا ملل . وهو شيخ فى الخامسة والخمسين  
من عمره له شفاه تشبه قطع ( البفتيك ) التى تقدم لك فى مطاعم  
العاصمة ، وعينان يزداد أحمرارهما كلما ( أخذته الجلالة ) فنطق باسم  
الله العظيم ، وأنف أفطس كأنه ضفدعة وجدت فى وجه الخصى منبتا  
حسنا . وكان طويل القامة ، ضخم الجثة اذا مشى اهتز كما يهتز الفيل ، »



هكذا يقدم تيمور المشهد بعين الكاميرا السينمائية التي تتحرك لتنتقي منه الرموز والدلالات التي تمهد للمواقف التالية في القصة . فالوصف الواقعي هنا وصف فني أكثر منه وصفا طبيعيا مثل ذلك الذي نراه في قصص وروايات المدرسة الطبيعية ، مثل روايات اميل زولا . التي يحاول القاص أو الروائي فيها الوصول الى القوانين التي تتحكم في حركة الواقع بكل أبعاده ومستوياته بحيث تصبح الرواية في أحيان كثيرة عملا أنتروبولوجيا أو ايكولوجيا أكثر منها عملا أدبيا وفنيا . لكن محمد تيمور كان يضع دائما نصب عينيه فنية قصصه في المقام الأول ، ولذلك أحال الواقع بكل معطياته وتفاصيله الى مجرد مادة خام قابضة للانصهار واعادة الصياغة في بوتقة الشكل الفني . فالحتمية الاجتماعية والواقعية المفروضة على سلوك الشخصيات هي مجرد قاعدة أو خلفية تنهض عليها أو أمامها الحتمية الفنية والدرامية . فكانت الخلفية الوصفية التي وردت في هذه الافتتاحية مقدمة موحية بالأسباب التي ستؤدي بالحتمية الى نتائج وتداعيات ومواقف نهض عليها بناء القصة .

وتبدأ المواقف باليوم الأول من أيام العيد بكل هرجه ومرجه ، ولعب الأطفال في الشارع بملابسهم الجديدة وهداياهم في أيديهم وهم يتسامرون ويضحكون ويقفزون في حين يتبادل الآباء التهنئة بالعيد في انشراح واضح . لكن هناك بين الأطفال طفلا نحيل الجسم، أصفر الوجه، لا يملك سعادتهم وحبورهم لأنه لا يملك ملابسهم ولا هداياهم ولا حنان الآباء الذي يستمتعون به . فهو يتيم توفيت أمه بعد ولادته بخمس سنوات ومات أبوه بعد وفاتها بعامين ، فعاش بائسا في بيت عمه تحت رحمة زوجته .

وجرى الأطفال بين العطفة والشارع الكبير ثم عادوا الى العطفة وقد اشترى كل واحد صفارة نفخ فيها وغنى في سرور دافق برغم تنافر النغمات غير الشجية . ووقف « على » اليتيم معهم وهم يرقصون وينشدون وينفخون في صفافيرهم ثم رقص معهم اذ لم يكن في وسعه أن يفعل غير ذلك . فنظر اليه أكبرهم سنا وقال له بملء فيه :

– أين رداؤك الجديد يا على ؟

فلم يجب اليتيم وضحك الآخرون . وقال ثان :

– أين صفارتك أيها الصديق ؟

وقال ثالث :

– كفاكم رقصا ولنصفر جميعنا . ليرقص من ليست معه صفارة !

ولكن اليتيم لم يكف عن الرقص وقد عز عليه أن لا يترنج معهم وضرب صفحا عما سمعه كان لم يعرض به أحد .

وتتوالى المواقف التى يصورها تيمور بفرشاة المصور البارع الذى يوظف أقل ضربات ممكنة بفرشاته فى التعبير عن أكبر قدر ممكن من الإيحاءات والدلالات والأجواء . فنرى رئيس الطريقة البقشبندية مارا فى العطفة وهو يسير الهوينا مداعبا لحيته الطويلة بيده اليسرى ومسبحة بيده اليمنى ، فيهم النصى واقفا ويهرع لتقبيل يده وفى أعقابهم الأطفال الذين انهالوا على يده تقبيلًا بينما كان الآخرون يقبلون أطراف جبته . ثم مر بائع الحلوى فهرعت إليه الأطفال وجرى معهم اليتيم ولكنه كان فى مؤخرتهم فبه إليه أحدهم قطعة من الحلوى لكن عليها أشعار برأسه رافضا، واستكبر الآخر منه ذلك فألقى بقطعة الحلوى على الأرض فالتقطها اليتيم وأعطاهما لكلب جائع كان يبصص له بذنبه .

هكذا يصور تيمور مزيج البؤس وعزة النفس أو الصراع بينهما داخل بطله الصغير بضربات فرشاة سريعة دون وعظ أو ارشاد أو ترحم عليه ، لأن الموقف الدرامى كفى بتقديم نفسه بنفسه دون تقرير مباشر أو مذكرة تفسيرية . فالقصة عبارة عن سلسلة من المواقف المتتابعة التى هى فى حقيقتها سلسلة من الأسباب والنتائج طبقا لعدسة الكاميرا المتنقلة من زاوية الى أخرى لاختيار ما يتسق مع هذه الحتمية المنطقية .

تنتقل العدسة لتصور محمودا ( الفتوة ) قادما من الشارع الكبير فصاح الأطفال جميعا ( محمود السبع حضر . محمود السبع حضر ) ، وصفقوا بأيديهم ، فابتسم لهم محمود بصفته فتوة عطفتهم . وسار على مهل بجثته الضخمة وعضلاته المفتولة وخيلائه التى لا تحد وهو يلوح بعصاته فى الهواء فهو لم ينل لقب ( السبع ) من فراغ اذ أن له فى المشاجرات القسطنطين الأوفر والفوز الأكبر ، وهو غنى عن التعريف بين فتوات العطفات الأخرى .

وأوحى وجود محمود السبع لأحد الأطفال بأن يتباروا فى المصارعة ومن يتفوق على نظيره يأخذ صفارته مكافأة له على قوته وشجاعته على أن يكون محمود السبع حكما بينهم . لكن أحدهم قال أن عليا لا يملك صفارة، فاذ بالطفل الذى رمى لعل بقطعة الحلوى يتحداه فى المصارعة فان تفوق عليه أعطاه صفارته وان هزمه صفعه أمام الجميع . وصفق الأطفال استحسانا للاقتراح وبدأت المصارعة .

هنا تبدو الدلالة الانسانية أكبر حجما وإيحاء من مجرد لهُو طفولى . فالأول يدافع عن صفارته والثانى يدافع عن شرفه ، والفرق بين الصفارة والشرف كبير . وكان من الطبيعى لمن يدافع عن شرفه أن ينتصر ويلقى بخصمه على الأرض وهو ممسك بتلابيبه لولا أن فرق بينهما الرفاق . فقام على مرفوع الرأس سائلا عن الصفارة ، فأمر محمود السبع المهزوم

باعطائه اياها • وأخذها على ووضعها في فمه وكأنه امتلك العالم بأجمعه •  
وغادرهم السبع سعيدا بانتهاء مهمته •

لكن الموقف لا يتوقف عن التصاعد عند هذا الحد ، فقد انفجر الحاضرون ضاحكين في استهزاء وسخرية من ذلك الذي ينفخ في صفارة لم يشترها بماله ، فلم يتخل على عن عزه نفسه وألقى بالصفارة في وجوههم وسار على مهل وهم يصفقون حوله وخلفه • وابتعد عنهم حتى نهاية العطفة حيث يكثُر الباعة فتراجعوا عن تتبعه، وظل في سيرة الحزين الوئيد الى أن وصل للشجرة الكبيرة ليجلس في ظلها ، وقد أسند ظهره الى ساقها وكأنه لم يجد الحنان والحب الا في ظلها في حين بدت العطفة أمامه قفرة كقلبه ، فوضع رأسه بين يديه وبكى ولسانه يلهج مناديا أمه وأباه بينما كانت الأطفال تغنى في الشارع الكبير • ثم تنتهي القصة بهذه اللمسة أو اللمحة الانسانية التشيكية الحانية على البؤس الانساني :

« ثم أفاق بعد هنيهة فوجد الكلب الذي ألقى بقطعة الحلوى اليه جالسا عند رأسه يلحس دموعه بلسانه الظامى » •

بهذه الشحنة الدرامية المكثفة ينهى تيمور قصته • فقد مكنه وعيه بالشكل الفنى من جعل كل الخيوط والايحاءات تتجمع وتلتحم في النهاية لتبلور لحظة التنوير أو الأثر الكلى للقصة • فالشجرة الكبيرة الحانية بأوراقها الظليلة تحتضنه في مقابل العطفة المقفرة كقلبه ، وفي الوقت نفسه نسمع غناء الأطفال في الشارع الكبير ، فلا يملك سوى أن يلهج لسانه مناديا أمه وأباه ، ولأن البائس هو الوحيد الذي يشعر بحق ببؤس غيره ، فما كان من الكلب الجائع الظامى الذى ألقى على بقطعة الحلوى اليه سوى أن يلحس دموعه محاولا اشباع العزاء والسكينة في قلبه الصغير •

انها كلها رموز وصور وايحاءات ودلالات يصعب على أى تحليل نقدي حصرها على وجه التحديد • فعلى الرغم من الحيز الضيق للقصة القصيرة فانها تسعى لاحتواء وتجسيد معنى انسانية كبيرا وذا دلالات تضرب على الأوتار المشدودة داخل كل قارئ على حدة • فهي تتسلل الى حسه الغريزى بالأشياء المادية الملموسة والمرئية ، والى قلبه بالمشاعر التى يثيرها الموقف الدرامى ، والى عقله بالمعانى الانسانية التى توحى بأن الحنان والتعاطف والتواصل اذا جفت منابعه بين البشر فانها لا تزال تتدفق في عالم الحيوان بل وفي عالم النبات الذى مثلته الشجرة الكبيرة حجما ومعنى وايحاء • وكل هذه الخصوبة المعنوية والمادية ترجع الى تمكن محمد تيمور من لغة الرمز التى هى فى حقيقتها لغة الفن • فالرمز



لا يعنى التورية أو التعمية أو الغموض أو الهروب من معنى محدد بل يعنى الدلالات والايحاءات المتعددة التى تعجز عنها اللغة التقريرية المباشرة التى يتعادل فيها اللفظ مع المعنى ، لكن اللفظ فى لغة الرمز يحمل فى طياته معانى ودلالات أكبر من حجمه بمراحل من خلال المعادل الموضوعى الرئيسى كصفارة العيد فى هذه القصة ، والمعادلات الموضوعية الفرعية التى تتفرع منه وتصب فيه مثل النخى والعطف والشارع الكبير والفتوة والكلب الجائع الظامى والشجرة الكبيرة الوارفة الظلال . بل يكفى أن نذكر على سبيل المثال أن النخى والفتوة كانا يرمزان أو يمثلان جانبين مختلفين ومتناقضين فى شخصية على : العجز والضعف والمهانة والحياة غير الانسانية فى شخصية النخى فى حين يمثل الفتوة جانب الكبرياء والأنفة والصمود والتحدى وعزة النفس . فهذه الشخصيات لم ترد فى القصة كمجرد عناصر فى الخلفية الوصفية بل كمعادلات موضوعية ودلالات رمزية ملتزمة بنسيجها العام .

أما قصة « ربي لمن خلقت هذا النعيم » التى كتبها محمد تيمور فى أكتوبر سنة ١٩١٧ فتدل على مدى وعيه واستيعابه لتقنيات القصة القصيرة على المستوى العالمى وفى تلك المرحلة المبكرة من تاريخها . فقد بدأها على النحو التالى :

« هذه القصة لمويسان الكاتب الفرنسى الشهير بدل المغرب أشخاصها وزمانها ومكانها وموضوعها ممصرا كل شئ فيها فلم يبق من الأصل الا روح الكاتب ، واتبع المغرب فى ذلك خطة تولستوى فى قصصه التى نقلها عن مويسان » .

فقد يتساءل القارئ هنا عن السبب فى اختيار تيمور لهذه القصة بالذات لتعريبها وهو الذى لم يعرب فى حياته سوى أوبريت « العشرة الطيبة » التى اقتبسها عن المسرحية الفرنسية الهزلية « ذو اللحية الزرقاء » لشارل بيرو ؟ والاجابة عن هذا السؤال تكمن فى أن هذه القصة التى كتبها جى دى مويسان بعنوان « فى ضوء القمر » تعتبر من النماذج الكلاسيكية والخالدة للقصة القصيرة التى رسخت تقاليدها وأثرت فى كثيرين من كتابها على مستوى العالم أجمع . ولذلك أراد محمد تيمور أن يقدمها لقراء العربية كى يضع أيديهم على أصول هذا الفن الأدبى وتقاليده التى احتلت مساحة مرموقة على خريطة الأدب العالمى المعاصر .

فإذا تعرضنا لقصة مويسان « فى ضوء القمر » فسنجد أنها تدور حول قسيس يدعى الأب مارينيان ، سمع أن ابنة أخته على علاقة بأحد الشبان فخرج ليضبطهما وتربص لهما فى الحقول . وبعد مدة رآها قادمة مع حبيبها تنهذى فى ضوء القمر وقد أحاطتهما الطبيعة الخلابة

بكل مظاهر التناغم والسحر الحلال ، فما كان منه سوى أن خجل من نفسه وعاد الى بيته وقد آمن بأن الحب الذى زرعه الله فى قلوب البشر يعد من أقدس القيم التى يجب أن نحافظ عليها وننميتها الا أن نحاربها ونضطهدها .

يتجلى لنا البناء المحكم المتسق ، والشكل الجميل المتناغم للقصة عندما نعلم من هو الأب مارينيان واخلاصه فى مشاعره نحو الله ، واحساساته التقليدية تجاه النساء . وهو دائم السؤال عن مظاهر الخليفة واكتشاف الأسباب الكامنة خلف هذه المظاهر . وعندما رأى ضوء القمر الفضى الحانى يغمر الحقول ، حاول جاهدا أن يجد سببا لهذا الجمال الذى يغمر الكون فى ضوء القمر لايمانه بأن الله لا يخلق شيئا دون سبب . وأتاه السبب عندما رأى الحبيبين قادمين محاطين بهالة الطبيعة وسحرها ، فقد شعر بأنه على وشك أن يطا هيكلا حرم عليه دخوله فعاد الى بيته .

ويحبل رشاد رشدى فى كتابه « فن القصة القصيرة » الحدث الذى تصوره هذه القصة ، وهو ككل حدث متكامل ينقسم الى مراحل ثلاث : المرحلة الأولى : وهى البداية أو الموقف وتتكون من خطوط ثلاثة : الأول ويصور الأب مارينيان وهو رجل ذو نفس متسامية ، يعتقد أن كل شيء خلقه الله لا بد وأن يكون له سبب ، وهو يدرك هذه الأسباب ويفهمها جيدا . والخط الثانى يصور كراهية الأب مارينيان للنساء ، لسحرهن الفتاك ولنفوسهن الشبية للحب ، ونحن لا نعلم أكثر من ذلك عن الأب مارينيان ، ولكننا نعلم ما يفى بالغرض . أما الخط الثالث فيصور ابنة أخت الأب « مارينيان » التى أراد لها أن تكون راهبة لكن قلبها مفعم بالحب والرغبة فى الحياة . ونحن لا نعلم أكثر من ذلك عنها ولكن ما نعلمه بقى بالغرض .

هذه الخطوط الثلاثة تمثل عناصر الحدث ، وهى تسير متوازية ما دامت لم تتعد مرحلة البداية أو الموقف ، ولكنها لا يمكن أن تظل متوازية هكذا دون تفاعل أو التحام . فالأب « مارينيان » يكتشف أن ابنة أخته على علاقة بأحد الشبان وأنها تخرج للقاءه كل مساء . هنا تبدأ المرحلة الثانية وهى مرحلة الوسيط أو التشابك أو التفاعل أو الالتحام . ففيها يتشابك الخط الثانى الذى يصور كراهية مارينيان للنساء والحب مع الخط الثالث الذى يصور رغبته فى أن تكون ابنة أخته راهبة . فى لحظة التشابك هذه يثور ويمسك بعصا . ويهشم بها الكرسي ثم يصمم على الخروج ليضع حدا لهذا الغرام .

ولكنه ما يكاد يفتح الباب ليخرج فاذا به يقف على العتبة وقد راعه

بهاء القمر وسحر الطبيعة . ولما كان مرهف الحس رقيق الاحساس فقد  
ملاء الخشوع قلبه وغمرت الرقة نفسه . وقف مبهورا يتأمل جمال الليل  
الهادئ الشاحب ، وهي اللحظة التي بدأ فيها تشابك الخط الأول الذي  
يصور تدين الأب مارينيان ومشاعره المرهقة السامية مع الخطين الثاني  
والثالث . ويتجول بين الحقول ، ويزداد تأمله لجمال الليل في ضوء  
القمر ، ويزداد قلبه امتلاء بالخشوع وتزداد نفسه امعانا في الرقة .  
ويتساءل كعادته عندما لا يفهم أمرا من أمور الله عن السر في وجود هذا  
الجمال ، ما دام الليل قد جعل للنوم ، ولكنه لا يجد جوابا عن سؤاله .

ويتصاعد التشابك مع ازدياد حيرته التي تتحول الى ذهول عندما  
يرى على البعد شبحين يسيران جنبا الى جنب تحت الأشجار المتعانقة .  
كان الرجل هو الأطول وقد التفت ذراعه حول عنق حبيبته . وفجأة خيل  
الى الأب مارينيان أن الحياة قد دبّت في الطبيعة المهجورة التي أحاطت بهما  
وكانها اطار الهى صنع خصيصا من أجلهما . واقتربا منه ليجد الاجابة  
الحية على سؤاله : « ربما خلق الله مثل هذا الجمال اطارا لمثله الأعلى :  
لحب الانسان » . فقد كانت بالفعل ابنة أخته وحبيبها .

تراجع بعيدا عن الحبيين وهو يتساءل : « ألم يكن على وشك  
الخروج على طاعة الله ؟! فلو أن الله لا يرضى عن الحب لما أحاطه بذلك  
الاطار من البهاء » . وهرب مبهورا ، مبهورا ، وهو يكاد يشعر بالخجل ،  
كما لو كان قد اجتاز معبدا لا حق له في اجتيازها . وهذه هي المرحلة  
الثالثة أو نهاية الحدث أو لحظة التنوير ، وهي ليست شيئا مفروضا على  
الحدث من الخارج ، بل هي النتيجة المحتومة لجميع عوامل الحدث منذ  
أن عرفناها في مرحلة البداية . فقد تمت عملية توليد التداعيات  
والتطورات والنتائج المترتبة عليها من خلال التفاعلات الداخلية للقصة  
ولم تفرض عليها من الخارج ، ولذلك لم يكن هناك أى عنصر دخيل عليها  
أو مدسوس فيها ، بل كانت عناصر عضوية ومتفاعلة مع النسيج الحى  
للقصة .

وقد قام محمد تيمور بتعريب هذه القصة القصيرة ليضع بين يدي  
القارئ العربى نموذجا كلاسيكيا ومثاليا يساعده على ادراك أسرار هذا  
الفن الأدبى الجديد الذى لم يعرفه الأدب العربى من قبل . ويبدو أن  
احساس تيمور بوعورة مهمته الريادية جعله يتجاوز الترجمة التقليدية  
برغم اجادته للغة الفرنسية ، ويلجأ الى التعريب والانتقال من المجال  
الغربى بكل تقاليده وارتباطاته الى الجو الشرقى الذى اعتاده القارئ  
العربى ، وبالتالي تسهل مهمة استيعابه وتقبله للقصة . وبرغم أنه يصارح  
القارئ في بداية القصة على أنه بدل أشخاصها وزمانها ومكانها  
وموضوعها ممصرا كل شئ فيها ، فلم يبق من الأصل الا روح الكاتب .



فانه حافظ على الشكل الفنى لها بمراحله الثلاث حتى يوضح للقارىء أن القصة القصيرة شكل أو جنس أدبى له كيانه الخاص وشخصيته المتميزة وليس مجرد تلخيص لرواية أو قصة طويلة .

فبطل القصة العربية هو محمد بك عبد القادر ، رجل فى الخامسة والخمسين من عمره ، يرتدى الردنجات ولا يحب سواها من الملابس الأفرنجية لأنها أقربها شكلا لمظاهر الصلاح والتقوى . مسلم فى كل أقواله وأفعاله ، يقف بالمرصاد لكل من لا يتقى الله فى دينه ولا دنياه . وان رأى شابا جالسا فى حان يتعاطى كأسا من الخمر ، وقف فى مكانه كالمصعوق ثم بصق على الأرض ومشى فى سبيله وهو يرتل آيات القرآن الكريم .

ثم يستخدم تيمور فرشاة الفنان التشكيلي بكل ألوانها وضرباتها وظلالها وأضوائها ليبلور صور الطبيعة المبهرة لبطل القصة ومدى العلاقة الحميمة بينهما دون أى تقرير مباشر أو غير مباشر من المؤلف . فالبطل يسكن فى قصر جميل على ضفاف النيل ، تحوطه حديقة غناء تتمايل أشجارها كلما داعبها النسيم ، وتسمع فيها موسيقى الطيور ممزوجة بألحان أمواج النيل . موسيقى جميلة هادئة كأنها صوت الحب فى آذان العاشق اليائس . واذا ظهر الشفق خلف النخيل وارتدت السماء ثوبها الأحمر قبيل الغروب بدا الاحمرار وكأنه دموع الليل فى وداع النهار . واذا بزغ القمر فى القبة الزرقاء فى ليلة صيف ود صاحب البيت أن لا يفارق الحديقة حتى مطلع الفجر . تلك الجنة الأرضية جاد بها الله على هذا الشيخ الصالح مكافأة له على عبادته وصلاحه . فهو بها قرير العين ، مثلوج الفؤاد ، تلوح عليه أريحية السرور كلما ذكر الله ، ويلمع فى غرته نور البشر كلما صلى على نبيه .

ويواصل تيمور توظيف طاقته الشعرية حتى عندما يكتب النثر . فالحدود عنده بين الشعر والنثر حدود غير مفتعلة أو متعسفة . ولذلك نجده يستفيد بالامكانيات الفنية والدرامية والايحائية للشعر عندما يكتب النثر ، وفى الوقت نفسه يوظف الطاقات الفكرية والفلسفية والحضارية للنثر عندما يكتب الشعر . وفى هذه القصة يصف تيمور الابنة الوحيدة التى رزق بها محمد بك عبد القادر بأنها « فتاة جميلة الصورة ، حلوة الحديث ، غضة العينين كأنها نرجسة جميلة فى حديقة الشعر لا يقف أمامها الا كل شاعر كبير الخيال ، بديع التصوير » . وسندرك بالفعل أن هذا الشاعر هو نفسه محمد تيمور عندما نقوم بدراسة قصائده وتحليلها فى الفصل الذى يدور حول التحديث الشعرى عنده .

بلغت الابنة الجميلة العشرين ، وفكر أبوها كثيرا فى أمر زواجه وحادث زوجته فى هذا الشأن مرارا ، وعدد لها أسماء كثير من الشبان الأغنياء المتعلمين الذين يتطلعون لنيل شرف طلب يدها . واتفقا على شاب وجدا فيه ضالتهما لكن الابنة أبدت نفورا واضحا منه ، فاستاء الأب لكنه اختار شابا آخر لم ترفضه الفتاة بل رفضت الزواج كلية . وعز على أبيها ذلك الرفض فأصر على زواجهما بالفتى الأول بصرامة لا تقبل الجدل ولم تعدها فيه من قبل ، فلم تملك سوى الصمت والبكاء .

لم تحتمل الأم عذاب ابنتها ، وفكرت كثيرا فى محنتها ثم قررت أن تساندها لأنها أدري بقلب المرأة ومشاعرها . فكل فتاة تحب أن تتزوج من شاب وسيم وغنى ، كريم الأصيل ، حسن الأخلاق مثل الذى انتخبه لها أبوها ، فلماذا تأبى الزواج به؟! لابد أن فى الأمر سرا! أو شابا آخر! وبالفعل تعدها الأم بمساندتها فى الزواج بالشباب الذى اختاره قلبها. اذا هى أفصحت عن هويته . وكان حرج الابتسامة وحمرة الخجل اجابة اكتفت بها الأم .

وتفاتح الأم زوجها فى الموضوع الشائك فيثور ثورة عارمة ويقرر حبسها فى البيت حتى تعيش راهبة مادام هو على قيد الحياة ، بل انه يبتدر ابنته بالشتم والسباب وكاد أن يضربها لولا وقوف زوجته فى وجهه .

ويسود السكون الكثيب على الحياة فى المنزل . كان الأب هادئا ساكنا لا يلفظ بكلمة تشير للموضوع الشائك ، لكن نار الغيظ كانت تتأجج . وكانت الأم صامئة أيضا لكنها كانت تتالم خفية لآلام ابنتها التى قضت أيامها ولياليها فى بكاء مكتوم وسكون حزين وعزلة اليمة .

وفى ذات ليلة تعشى الأب ، وشرب كعادته فنجانين من القهوة ثم دخن سيجارة ، وشرع فى صلاة العشاء ولم يفارق سجادته الا بعد ساعتين قرأ فيهما أربعين وردا ثم قام وتمشى فى المنزل قليلا ودخل غرفة نومه لكن النوم عانده فخرج الى الحديقة دون أن يعلم أحد بخروجه .

تجول فى الحديقة ونظراته كلها ابتهال للسماء وخشوع صوفى . تألق القمر وسط النجوم الزاهية فلهج لسانه مخاطبا ربه : ( ربى لمن خلقت هذا النعيم ؟ ) . كانت صفحة النهر متراقصة فى أشعة القمر الفضية ، وعليها قارب يحمل قوما يغنون ويضحكون ضحكات انطلقت لامتزج بنشيد طائر يفرد بين طيات الليل فهمس : ( ربى لمن خلقت هذا النعيم ؟ ) . ثم جلس على كرسى ليتأمل صفحة الوجسود والطبيعة التى رسمتها يد الخالق ، والجمال الباهر الذى يكشف الستار عن عظمتة وقوته وشفقته وحنوه فى هذه الجنة التى يرفرف عليها الحب بأجنحته ويهبط مغردا على أفنانها فصاح هامسا : ( ربى لمن خلقت هذا النعيم ؟ ) .

وهكذا يتكرر عنوان القصة مثل قرار موسيقى بين الجمل والتنويعات الموسيقية ليربط بينها ، ويؤكد النغمة الرئيسية ، ويمنحها وحدة شعورية وموسيقية ، وإيقاعاً متميزاً يؤكد أن للنثر إيقاعه وليس الشعر فحسب . وهو الإيقاع الذى يعود بالأب الى أيام الشباب وذكرياتها المنتشية حين كان قلبه يخفق لرؤية الغيد ، فأغمض عينيه ورتل آيات القرآن الكريم والأحاديث الشريفة ثم فتح أجفانه وقال لنفسه : ( ما تلك الاجنة الـ ٠٠ ) ولم يدر أى كلمة يتم بها جملته حين رأى شبحين يسيران نحوه فاختفى وراء شجرة ، فاذا به يرى ابنته تسير بجوار شاب جميل الصورة وقد أسندت رأسها على كتفه ، وعرف الأب فيه الشاب الفقير الذى كان يسكن بجوار بيتهم أيام كانوا فى الحمزاوى . وقف الشبحان وتحادثا على مسمع منه ، فقال الفتى :

— أنا مرغم على تركك يا حبيبتى وانى أقسم لك أنى سأبقى على عهد حبي الطاهر الشريف الى أن يضم عظامى القبر .

فأجابته الفتاة :

— وأنا أقسم لك على ذلك .

وقبلها الفتى فى جبهتها وسار معها متخذاً وجهة السور ليعود أدراجه الى منزله .

خرج الأب من مخبأه فى سكون وصمت ، ونظراته تتناثر بين السماء والنهر والأشجار التى تشكل هذه الجنة الأرضية واذ بلسانه يقول لنفسه : ( ربى انك خلقت هذا النعيم للمحبين ولعمري ما تلك الاجنة الحب ) . هكذا أتته الاجابة عن السؤال الذى ألقاه فدخل الى منزله وقد عادت الى شفتيه ابتسامة الهناء والغبطة . فقد انتصر الحب الطاهر على كل شئ . وتخطى كل العقبات البشرية والعوائق الاجتماعية . وفى النهاية أقيمت حفلة قران الفتاة الغنية بالشباب الفقير .

هكذا احتفظ تيمور بالهيكل الدرامى لقصة موبسان برغم تغييره لبعض الأحداث والعلاقات بين الشخصيات وإشاعة الجو الشرقى محل الجو الغربى حتى بدت القصة مصرية تماماً لمن لا يعرف مصدرها وبرغم أن المصدر فرنسى الا أن التعريب أثبت قدرة تيمور على إبداع الأدب الرومانسى برغم اتفاق معظم النقاد والدارسين على اعتباره أدبياً واقعياً قلباً وقالبا . ذلك أن الأدباء الكبار الذين تركوا بصماتهم واضحة على خريطة الأدب سواء فى بلادهم أو على مستوى العالم ، لم يتعلموا فى مدرسة أدبية واحدة كقيلة بأن تحد من انطلاقاتهم الإبداعية نحو آفاق متعددة ، بل كانت المدارس أو المذاهب المختلفة من كلاسيكية ورومانسية وواقعية وتعبيرية



وصوفية وميتافيزيقية وطبيعية وغيرها مجرد أدوات بين أيديهم لخدمة ابداعاتهم وتلبية متطلباتها الفنية والفكرية والدرامية . وخاصة أن هذه المدارس أو المذاهب كانت مجرد اجتهادات لمبدعين أو نقاد سابقين قاموا بتقنينها من تحليلاتهم لأعمال أدبية وفنية سابقة ، ويجب ألا تتحول الى معايير مسبقة ومتعسفة يجرى تطبيقها قسرا على أعمال فنية تالية . ولذلك عندما وجد محمد تيمور أن مضمون قصة « ربي لمن خلقت هذا النعيم ؟ » لا يمكن التعبير الفني عنه الا بالأسلوب الرومانسي الذي يتوسل بانطلاقات الخيال وطاقات الخصوبة الشعرية ، لم يتردد لحظة في توظيفه فبدا كما لو كان أديبا رومانسيا محضا وهو الذي أبدع قصصا في منتهى الواقعية كالقصة التالية « كان طفلا فصار شابا » التي كتبها في عام ١٩١٧ أيضا .

في هذه القصة يجسد محمد تيمور علاقة الانسان بالزمن الذي يغيره من مرحلة الى أخرى من مراحل العمر بحيث يبدو في كل مرحلة منها انسانا جديدا أو مختلفا الى حد كبير عنه في أية مرحلة أخرى . فالحياة لا تتوقف عن التطور والتبدل والتلون والتغير ، والعمل الأدبي أو القصصي لا يتوقف أيضا عن التطور والتبدل منذ أول لحظة حتى آخر لحظة فيه . فهو كيان عضوى متفاعل بحكم أنه يستمد مضمونه وقوة دفعه وحياته من الحياة نفسها . فهي المنبع وهو النهر أو دوامة من الدوامات الدائرة والفائرة على سطح هذا النهر . ويبدو أن تيمور كان متأثرا في هذا بنظريات التطور التي سادت علوم الأحياء وتوجهات الفكر الفلسفي في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين . فاذا كان الانسان يحمل في داخله بذور نموه وتطوره وازدهاره ، فهو يحمل في الوقت نفسه عوامل فنائه وذبوله واندثاره . فالحالة الأولى تتركز في فترة الصبا والشباب وفيها يترك الانسان نفسه محمولا على أمواج الحيوية والتجدد والانطلاق ، وأحيانا يسارع بهذه الأمواج عندما يجدها عاجزة عن تلبية رغباته وتطلعاته بالسرعة الواجبة . أما الحالة الثانية فتتركز في فترة الكهولة والشيخوخة وفيها يقاوم الانسان عوامل الذبول والاندثار بقدر طاقته ، لعل تشبته بالحياة وبمغرياتها يمنحه بعضا من الحيوية الذاتية .

هذا المضمون العلمي والفلسفي جسده محمد تيمور في كل من شخصيتي أحمد محجوب الذي يبلغ من العمر عشرين عاما ومربيته التي تبلغ من العمر خمسة وأربعين عاما ، وكانت امرأة مطلقة منذ زمن بعيد . وكان محجوب يحب مربيته ولكنه لا يخشاها . يهزأ منها اذا أغضبتة ثم لا يلبث أن يسترضيها فتنسى اساءته وتقبله وتضمه لصدرها ضاحكة مستبشرة . وبرغم بلوغه العشرين فانه لا ينسى أيام كانت تضربه وهو

طفل اذا هفا هفوة أو ارتكب اثما • لكن مع سن العشرين وتفتح الحياة  
كان لابد لقلبه أن ينبض للجنس الآخر •

فقد سكن أمام بيت محبوب رجل تاجر حسن السيرة له زوجة  
وابنة تبلغ الخامسة عشر وولد يبلغ العشرين يساعده في إدارة دكانه ،  
وكانت زوجته تنهك طول نهارها في أعمالها المنزلية وتساعدها ابنتها  
من وقت لآخر • وإذا ما خلت البنت بنفسها جلست أمام النافذة التي تطل  
على غرفة محبوب تنتظر إياها من المدرسة ، فإذا دخل غرفته أشارت إليه  
بالسلام ويبتدآن في المغازلة • وفي ذات يوم دخلت عليه مربيته فوجدته  
يشير بيده للفتاة فنظرت إليه نظرة ريبة وامتنعاض ثم تركته وخرجت  
من الغرفة دون أن تنبس بكلمة • لكن دخول المربية في غرفته ساعة عودته  
من المدرسة تكرر مرارا بعد ذلك كأنها تود أن تمنعه من محادثة الفتاة ،  
فساءه ذلك ، مما دفعه الى احكام اقفال باب غرفته بالمفتاح كلما أراد  
مغازلة فتاته •

لكن المربية بدت خائفة على مستقبله من تضييع وقته فيما لا يفيد ،  
فكانت تدق على بابه الى أن يفتح ، فيضطر الى أن يشير لفتاته كي تتواري  
عن عيني المربية • ويتصاعد الموقف والجدل بينهما للدرجة أنها تهدده بأن  
تخبر أباه بما يفعل مما يثير الخوف في قلبه ويدفعه الى ادعاء المرض وتجنب  
تناول العشاء مع أبيه برغم جوعه حتى لا يواجه أباه ويقع مالا تحمد عقباه •  
لكن الأيام تمضي دون أن يطرأ على سلوك أبيه أى تغير ، وأيضا دون أن  
تتوقف مربيته عن مراقبته بطريقة تكاد تكون محسومة ، فهل خوفها على  
مستقبله من الضياع يصل الى هذا الحد ؟! ولماذا كل هذا الخوف وهو  
الحريص على أداء كل واجباته الدراسية ؟!

وهذا الغموض الذى يؤكد تيمور فى سلوك المربية هو تمهيد درامى  
للمحظة التنوير وتصعيد للحدث الرئيسى حتى يصل الى ذروته النهائية •  
وهو غموض لا يثير تفكير بطل القصة فحسب بل يثير حب الاستطلاع  
والتشويق عند القارئ أيضا • فهناك علامات استفهام تتراقص أمام  
عينيه دون اجابات عنها سوى التخمين الذى قد يصيب وقد يخيب •

ونصل الى لحظة التنوير عندما تفتح المربية عليه الغرفة بعد أن  
توارت الحبيبة واختفت من النافذة المقابلة كالعادة ، واذ بها هذه المرة  
وهى تستشيط غضبا وتصرخ بصوت متهدج فى أذنه :

— هذه هى المرة الأخيرة ••• فان عدت لفعلتك أخبرتك والدك  
بكل ما فعلته •

ويدور حوار غاضب ومشتعل ، يهم محجوب على أثره بمغادرة الغرفة ، لكننا نفاجأ بمربيته وقد أمسكت به ولقت ذراعها حول خصره ، ومنعته من الخروج فهم بالافلات منها فلمس جسمه جسمها ، فلم يجد بأسا في البقاء فلف ساعده أيضا على خصرها متظاهرا بالهجوم ليدافع عن نفسه ووقع نظره على وجهها فاذا به يرى صورة غريبة شهوانية لم يرها من قبل في ذلك الوجه الذي عرفه من يوم أن كان يحبو على ركبتيه .

مضت لحظات يتأملها وتتأمله فاذا به يلحظ بشرتها البضة ومسحة الجمال التي لاتزال تغطيها . وكان من السهل على أى باعث أو مثير صغير أن يشعل بركانه الكامن ، فلم يستطع أن يجذب عينيه بعيدا عن عينيها ، وظل يسمع أنفاسها تتردد في صدرها أو بالأحرى في صدره وهي تتأمل خصلة شعره الأسود المسدلة على جبينه ثم قبلته في فمه فقبلها في فمها وتعانقا وتلاصق جسدها بجسده ، وأحسن بنهديها النابيلين تدلك بهما صدره ، ثم غابا عن الوجود .

هكذا كشفت لنا لحظة التنوير كل ما غمض علينا من لمحات ومواقف وتساؤلات في أثناء تتبعنا لمسار الحدث الرئيسي في القصة . فالمسألة لم تكن خوف المربية على مستقبل الفتى كما ادعت مرارا ، بل كانت رغبتها فيه بعد أن بلغ صدر الشباب وعنفوانه ، مما يفسر لنا في نهاية القصة السر في تهديدها المتكرر له بإفشاء سر مغازلتها لابنة الجيران لأبيه ومع ذلك لم تنفذ تهديدها ، وهو ما أثار شكوك القارئ حول مدى جدية هذا التهديد ، أو ربما ظن أنها تطيل من حبال صبرها لعله يعود الى رشده . ولا شك أن تراوح القارئ بين أمثال هذه الشكوك ، يضاعف من عنصر التشويق والاستطلاع عنده حتى يبلغ مرحلة التنوير التي تتكشف فيها كل الأمور الغامضة ويرى الطبيعة البشرية عارية أمامه بكل رغباتها الدفينة وعالمها الداخلي المعتم .

وكانت هذه القصة القصيرة آخر قصة في مجموعة محمد تيمور التي أطلق عليها عنوان « ما تراه العيون » وختمها بقوله : « فيا للعجب مما تراه العيون في ظلام هذه الحياة » . فقد أراد أن يجعل من قصصه أضواء فاحصة لمكامن النفس البشرية بكل غموضها وحيرتها وتقلبها واضطرابها وعتمتها . وبذلك انتقل بقرائه من مرحلة البصر السطحي الى البصيرة الثاقبة التي تتعامل مع الانفصال العاطفي والتفكير العقلاني والتأمل الفلسفي ، ولا تكتفي بالملاحظة العابرة والمتابعة السطحية .

لكن ريادة محمد تيمور لم تتوقف عند تطعيم الأدب العربي وتحديثه بفن القصة القصيرة ، بل امتدت لتشمل الرواية أيضا ، وإن كانت حياته القصيرة لم تمهله لكي يصق هذا التوجه الريادي في الرواية . فكانت



الرواية الوحيدة التي كتبها هي رواية « الشباب الضائع » ولم يكملها ، لكنه ترك بخط يده ملحوظات حول نهايتها تبين الخط الدرامي لسير أحداثها وتطور مواقفها ، مما يوضح منهجه العلمي في كتابة الرواية . فلم يكن يمارس الرواية مجرد المرور والاستمتاع بلذة الحكى عند الروائي ولذة الاستماع أو الاطلاع عند القارئ ، بل وضع نصب عينيه العلاقة العضوية بين المضمون الفكري والشكل الفني حتى تكتسب الرواية كيانها الموضوعي المتميز في النهاية .

وكان ما وصلنا من هذه الرواية قسمان : القسم الاول يحتوى على سبعة فصول ، والقسم الثانى على الفصل الأول فقط لأنها لم تكتمل بعد ذلك ، وان كان في امكاننا أن نتلمس سير الأحداث حتى نهايتها من الملحوظات الختامية التي أوردها ليستعين بها على اتمام فصول الرواية . فهو لا يترك العنوان للسرد التلقائي والعفوى حتى لا يدخل بالرواية في متاهات جانبية أو طرق مسدودة أو دوائر مفرغة ، بل يضع لها في ذهنه شبه تصور متكامل ينهض على سلسلة من الأسباب التي تؤدي بالاحتمالية الى نتائج مترتبة عليها ، مما يدل على وضوح فكره ورؤيته سواء للمضمون الفكري أو الشكل الفني .

كذلك فان تقسيم روايته الى أقسام يحتوى كل قسم منها على فصول لتحديد مدى المسافات الزمنية فيما بينها ، كان ارهاصا بولوجه عالم المسرح والابداع فيه . فالمسرحية تنقسم الى فصول يمكن أن تحتوى على مشاهد داخل كل فصل على حدة . كذلك كان ارتباط تيمور بالمكان وكل عوامل التفاعل والصراع التي تنشأ بحكم احتكاك الشخصيات بعضها ببعض داخل حدوده ، مقدمة لابداعه المسرحي بحكم ارتباط التأليف للمسرح بالمنصة التي تجرى عليها الأحداث . وهذا يدل على أن الابداع الأدبي عند محمد تيمور كان بمثابة منظومة فكرية وأدبية متناغمة لاتضع الحواجز المتعسفة بين الأجناس الأدبية المختلفة بل تستفيد من امكانياتها التعبيرية كلما كان هذا متاحا . فلا بأس أن تستفيد الرواية من التكثيف الذي تتميز به أحداث المسرحية ، وأن تستعين المسرحية بأفاق الانطلاق التعبيري الذي تتمتع به الرواية وهكذا .

ورواية « الشباب الضائع » تبدأ بخط درامي عميق دون تمهيد أو مقدمة تقليدية بحيث يجد القارئ نفسه على الفور وجها لوجه مع الموقف :

« كان الأستاذ الشيخ محمد عبد الحليم يلقي على تلاميذ الفصل الأول من السنة الأولى بالمدرسة الخديوية في الساعة الثالثة بعد الظهر

درسنا في ( المبتدأ والخبر ) . وكان التلاميذ مصغية اليه اصغاء الطفل  
لنصائح أبيه لا حياء في الأستاذ ولكن خوفا من شدته اذ كان معروفا بينهم  
ببأسه وغلظ كبده حتى لقبه أشقياءهم بالصاعقة ، فكان اذا لاح شبحة  
من بعيد وهم يلعبون ويمرحون في فناء المدرسة صاح أحدهم قائلا :  
« علم بنا نغادر هذا المكان قبل أن تحل به الصاعقة » .

ومن خلال البانوراما الشيقة التي تستعرض الحياة المدرسية وعلاقات  
التلاميذ بالمدرسين ، تبرز أمامنا شخصية حسن أمين الذي يلقبه أستاذ  
اللغة العربية « بأبي الانشاء » على سبيل السخرية بسبب حياته الشديدة  
الذي يقرب من الجبن . لكنه لم يكن كفكرة الأستاذ عنه وسخريته منه ،  
بل كان مثقفا بمعنى الكلمة ويتمنى في يوم ما أن يحقق حلمه الأثير  
ويصبح كاتباً مرموقاً ، برغم بيئته المتواضعة ، و وفاة أبيه منذ سن مبكرة ،  
وافتنقاره الى العلاقات الاجتماعية التي يمكن أن تساعده في تحقيق حلمه .

وبطل تيمور في هذه الرواية ليس البطل الشجاع التقليدي الذي  
يشكل مركز جنب لكل من حوله ، بل هو البطل الجديد ، المهزوز ،  
المتردد ، ضعيف الارادة ، ضحية ضغوط المجتمع الحديث الذي يكاد  
يطحنه . لا يقدم على عمل الا بعد أن يتردد فيه كثيرا ، واذ أقدم عليه ود  
أن يتركه ، ولكنه كان يميل للتفكير والخيال ، وكان به شغف بالكتابة  
استحق به في المدرسة لقب « أبا الانشاء » الذي لم يفارقه ، والذي اعتز به  
كثيرا برغم أنه مثار سخرية بعض المدرسين . وهو يذكرنا ببطل رواية  
جيمس جويس الشهيرة « صورة الفنان شابا » ستيفن ديدالوس التي  
نشرت في لندن ونيويورك عام ١٩١٧ . ذلك أن شخصية حسن أمين في  
ترددتها وقلقها وحيرتها وتساؤلاتها المستمرة تقترب كثيرا من شخصية  
ستيفن ديدالوس . فكلاهما مفكر وكاتب وشاب يافع وينظر الى الحياة  
نظرة غير تقليدية من خلال بصيرته الثاقبة . واذ كان محمد تيمور قد  
أبدع شخصية حسن أمين في نفس العام الذي أبدع فيه جيمس جويس  
شخصية ستيفن ديدالوس ، فهذا يدل على قدرة تيمور العميقة على تشرب  
روح العصر ليس على المستوى المحلي فحسب بل على المستوى العالمي أيضا .

وحتى في تجارب الحب التي خاضها كل من البطلين ، كانت روح  
العصر واضحة ، وان كان بطل تيمور أكثر روحانية ورومانسية من بطل  
جويس . فقد أحب حسن أمين ابنة الجيران التي كان يهاجها من نافذته  
التي لا تبتعد عن نافذتها أكثر من ثلاثة أمتار وهي عرض معظم شوارع  
حي الحمزاوى . فعندما سأله :

— ألم تستهو فؤادك اليوم نظراته الغيد في الطريق ؟

أجابها بمناجاة أشبه بابتهالات في معبد الحب :

- أسير في الطريق وصورتك في مخيلتي • أنت معي في كل مكان • في البيت وفي المدرسة وفي الشارع وفي الحداثق حتى وفي الساعة التي أجتهد فيها لفهم درس يصعب على سواد الطلبة فهمه • أنت الحياة • أنت الوجود • أنت الدنيا وما فيها من نعيم • واني أقسم لك على الوفاء حلقة عاشق صدوق المقال ، يبر بقسمه حتى آخر نسمة من نسمات حياته ، •

ومن الواضح أن غرام حسن بالثقافة والفكر واينة الجيران التي هي في الوقت نفسه ابنة خاله لبيبة ، نموذج سابق لشخصية كمال عبد الجواد في ثلاثية نجيب محفوظ التي كتبت بعد ذلك بحوالى أربعين عاما • ويبدو أنه كان نموذجا سائدا استطاع أن يتواجد في الرواية المصرية حوالى نصف قرن ، لكن محمد تيمور كان أول روائي رصده وبلوره في روايته غير الكاملة التي تعد أيضا أول رواية بانورامية اجتماعية تشكل فيها كل شخصية عالما مستقلا بذاته برغم تفاعله مع عوالم الشخصيات الأخرى • وهذه البانوراما لا تعتمد على الخلفية الوصفية بقدر ما تعتمد على الأحداث المتتابعة دون توقف ، لدرجة أن محمد تيمور يبدأ معظم فصول الرواية بالحوار بين الشخصيات دون أى وصف أو سرد بل وأحيانا دون ذكر من المتكلم ومن المخاطب اللذين نتيبنهما فيما بعد ، وكأن الفصل عبارة عن مشهد في مسرحية والجمهور يتابع الشخصيات بعينه على المنصة دون حاجة لوصفها وتقديمها • وهذا دليل على كمون الارهاصات المسرحية في قصص محمد تيمور ، بحيث كان من الطبيعي بعد ذلك أن يتوجه الى الابداع المسرحي ، ويسجل فيه ريادته المصرية الأصيلة •

وهذه الريادة المصرية الأصيلة لا تتجلى فقط في تطعيم الأدب المصرى والعربى وتحديثه بأشكال فنية جديدة مثل القصة القصيرة والرواية ، بل تمتد لتشمل المضمون الفكرى النابع من تراث مصر وظروف مجتمعها المعاصر • فلم يحاول أن يستوحى مضامينه من الأدب العالمى الذى هو في حقيقته تجمع آداب اقليمية ومحلية استطاعت أن تتجاوز مرحلتها الزمنية ومنطقتها الجغرافية لتصبح خلايا حية في نسيج الأدب العالمى • ولذلك فرواية « الشباب الضائع » رواية مصرية صميمة وان كانت تتوسل بالشكل العالمى الحديث للرواية كى تصل الى جمهور القراء من خلاله •

والصراع الدرامى الذى تنهض عليه الرواية ليس صراعا مباشرا تقليديا بين خير ناصع وشر قاتم ، بل تتعدد فيه درجات الألوان والظلال من خلال شخصية عبد العزيز الصديق المخادع المنافق الذى يلعب على كل



الأصدقاء • فهو يرتدى من الأقنعة ما يمثل معظم أنواع النفاق والدس والوقية والغيرة والخبث والبهاء والنميمة التي استوحاها تيمور من المجتمع ، وأحالتها الى محرك للصراع الدرامي الذي تعمق بالوقية بين حسن أمين وإبراهيم يسرى نتيجة لتنافسهما فى مجال الكتابة الأدبية فى الصحف والمجلات •

ويحرص تيمور على ضبط ايقاع روايته من خلال تنويع تتابع فصولها ، وكأنها مشاهد فى سيناريو سينمائى تنوع الحدث ، وترد على بعضها البعض • فالأحداث دائمة التنقل من فصل لآخر بين المدرسة ، والمقهى حيث علاقات حسن بزملائه وأصدقائه وخصومه ، وبين البيت حيث يختل بنفسه لكتابة مقال أو يناجى لبيبة حبيبته من نافذة غرفته ، وأحيانا يتتبع تيمور بطله بعدسة المصور السينمائى فى الأزقة والشوارع والطرق والميادين • وكل فصل من هذه الفصول يشكل عالما له خصوصيته الشديدة ، لكن هذه الخصوصية لاتفصله عن عوالم الفصول الأخرى لأنها كلها تصدر عن منبع واحد وتسعى الى مصب واحد •

من هذه العوالم عالم بيت لبيبة وعلاقتها بأمها وأبيها عبد الرؤوف أفندى الذى وقع ضحية دسيسة من بعض المتربصين به فى المصلحة الحكومية التى يعمل بها • فقد انتهزوا هفوة صغيرة ارتكبها ، فلما حانت لهم الفرصة أغروا رئيسه على نقله من القاهرة فصدع لاغرائهم ورفض كل رجاء له • يقول لزوجته :

— كنت أظن أنى سأنقل الى بلدة قريبة كالجيزة حتى لا أرغم على عارقة هذا المنزل المحبوب ولكنى سمعت اليوم بل تأكدت أننا سنسافر الى أسيوط أو الى دمياط •

— يالله • سنحرم من لقاء أحبائنا أعواما عديدة •

— ربما كان الأمر كذلك • تلك بلاد لانعرف من أهلها أحدا وسنعيش فيها كالغرباء حيننا من الدهر • عيشة الغرباء مؤلمة لاتحتملها النفس •

— تلك مشيئة الله يا عبد الرؤوف •

وبنفس أسلوب القطع السينمائى لبلورة التناقض الحاد فى الموقف ، فان المشهد يتغير فى نفس الفصل من الحوار بين عبد الرؤوف أفندى وزوجته الى ابنتهما لبيبة واقفة أمام النافذة وقد أسندت رأسها بذراعها واستسلمت لأحلام غرامها الى أن سمعت صوت ابن عمتها يقول :

— مساء الخير يا عزيزتى •

احمر وجه لببية وقالت :

– أسعدت مساء يا حسن • كيف حالك اليوم ؟

– كما يود لي كل حبيب • ما هذا الثوب الجميل ؟

– أتراه جميلا ؟

– جدا • ولكنه أقل جمالا من لابسته •

– أتظن ذلك ؟

– بلا شك يافاتنتى ، ان ثوبك جميل ويزيده جمالا قدك الأهيف  
وشعرك الأسود ومعصمك الجميل وعميوتك الساحرة •

وتتصاعد نبرة السعادة فى المناجاة الغرامية الى درجة الحلم والنشوة  
التي تتناقض تناقضا حادا مع ما يدور بين عبد الرؤوف وزوجته حول  
الرحيل الى أسيوط أو دمياط مما يدمر جسر الغرام والحلم والنشوة بين  
حسن ولببية اللذين يواصلان التحليق بين السحب الاثيرية دون تلمس  
لمعالم الارض الوعرة التي سيسقطان عليها • يتساءل حسن :

– ألم تدركى بعد ، أنى أفكر فى زواجنا • فهل تفكرين فيه  
أيضا ؟

فقالت وهى مطمئنة الرأس :

– فى كل آونة •

فابتسم وقد سره سماع هذا الاقرار من ذلك الفم الجميل ثم قال لها  
وقد ارتسم السرور على وجهه :

– انى سعيد يا لببية اليوم لثلاثة أمور ، أولها رؤيتك فى هذا  
الثوب الجميل ، وثانيها اقرارك لى بأنك تفكرين فى زواجنا كل آونة •  
وثالثهما أمر آخر لم يتحقق بعد •

– وما هو ؟

– أنت تعرفين أنى أحب الانشاء كثيرا •

– نعم •

– وأود أن أصبح يوما كاتبا عظيما فى احدى الجرائد •

ثم يشرح لها الخطوات الابلاغية المرتبطة بعملية الكتابة حتى

يؤهلها للمستقبل حين تصبح زوجة جديرة بزوجها الكاتب العظيم  
فيقول :

« ان الكاتب اذا جلس أمام مكتبه وأمسك بالقلم في يده واسترسل  
للتفكير أولا فاذا ما اختمرت الفكرة في رأسه أراد أن يكسو معانيها ألفاظا  
أنيقة تلذ القارئ ، فاذا وفق لذلك خطها قلمه على الورق الأبيض بالمداد  
الأسود ، ويكون هذا شأنه في كل ما يكتب ، ولا تظن أن الأفكار تترى  
في رأس الكاتب تباعا ولا أن الألفاظ طائفة القطوف . واذا أراد الكاتب  
أن يكون مبسوط العبارة متناسب الفقر ، بعيدا فيما يكتب عن شوائب  
اللبس فانه لعمري يحاول المستحيل . والدليل انا لانجد في مصر عددا  
كبيرا من الكتاب »

– واذا وفق الكاتب الى كل ذلك ؟

– اذا وفق ، يدخل جنة الحياة تحمله اليها ملائكة البلاغة .

– ما أحلى وقع هذا الكلام في أذني ، أستعظي يا حسن بكل ذلك .

– اذا أراد الله لي الخير .

– سأسأله في كل لحظة أن ينيلك هذا المقام الرفيع .

وينتهي الفصل والعاشقان ينظران للسماء حيث ضرب الظلام خيامه  
فافترقا وابتسامتهما تنير العتمة . ولما أدار حسن وجهه لغرفته وجد نفسه  
فيها وحيدا ، ولم يطق أن يستأثر بسعادته الكبرى ، فلم يدر ما يفعل  
فابتدأ بالقفز في غرفته فاذا به يرى كلبه ( سحاب ) يقفز خلفه كأنه  
يشاطره سعادته ونشوته .

وهكذا يوظف محمد تيمور كل الرموز والصور والايحاءات الممكنة  
لتجسيد ما يدور داخل الشخصية وخارجها دون أن يقدم تقريرا مباشرا عن  
حالتها النفسية أو ما يدور داخل عقلها من طموحات أو احباطات . وفي  
الوقت نفسه فان المفارقة الدرامية بين مختلف المواقف مثل الموقف بين  
عبد الرؤوف أفندي وزوجته واحساسيهما بالتعاسة والقلق والحيرة بعد  
صدور قرار نقله من القاهرة ، والموقف بين لبيبة وحسن واحساسيهما  
بجمال الدنيا التي فتحت لهما أحضانها ، مثل هذه المفارقة كفيفة بتكثيف  
الاحساس وزيادة حدته عند القارئ الذي ينظر الى الأمور نظرة أشمل من  
تلك التي تنظر بها الشخصيات المستغرقة في مواقفها الذاتية .

وعندما كان الموقف الدرامي يصل الى ذروته ، كان هذا ايذانا بنهاية  
الفصل وبداية فصل تال يبدأ بنغمة أو تنويعة بطيئة ومنخفضة لكنها مع



تطور الأحداث واطراد الحوار تشرع فى الاسراع والارتفاع حتى تصل الى ذروتها عند نهاية الفصل وهكذا . وهذا يدل على وعى تيمور العميق فى تلك المرحلة المبكرة للغاية فى تاريخ الرواية المصرية والعربية بعنصر الايقاع الذى يتلاعب بأحاسيس القارىء بهدف اثارة انفعالاته وايجاد علاقة حميمة بينه وبين الرواية .

ففى الفصل التالى يعود بنا المؤلف الى المدرسة الخديوية حيث يتصاعد الصراع بين ابراهيم يسرى وحسن أمين نتيجة التنمية التى يواصل عبد العزيز ممارستها . ورغم هذه المشاحنات فان وعى الشخصيات الثقافى والفكرى لم يقع أسيرا لها وان لم يخل الأمر من النرجسية المعتادة ، فمثلا ينقد ابراهيم يسرى الكتاب المعاصرين الذين يكتبون فى النقد لكنهم يحميدون كثيرا عن الصراط المستقيم والمنهج الموضوعى . فهم يفتقدون الى النظرة العلمية التى يتميز بها النقاد الانجليز على سبيل المثال وذلك لضحالة ثقافتهم ووقوعهم أسرى ذواتهم . ومن هنا كان انتشار صحافة الفضائح فى تلك الفترة المبكرة من تاريخ الصحافة المصرية ، سواء أكانت على مستوى التلميح والاسقاط أو مستوى التجريح والطمع .

وكان نتيجة هذا التوجه أن فقد الكتاب مصداقيتهم ، وبدل من أن تمت الطبقة الارستقراطية والغنية يدها لهم بالمساندة والدعم والتأييد ، لفظتهم كالمشردين . لكن نظرة تيمور الموضوعية وازنت بين الطرفين اذ أنها لم تبرئ الارستقراطيين والأغنياء تماما برغم انتماء تيمور نفسه الى طبقتهم . فالصحافة ليست كلها سلبية بل تعمل أيضا على تنوير العقول برغم كل ما تلقاه من عسف وظلم فمثلا يقول صاحب جريدة « الحقائق » :

« لعن الله من يذوق لذة العلم فى بلد كمصر . انى أقرأ الجرائد والمجلات الأوربية وأقتطف منها مالد وطاب وأنشره على صفحات جريدتى ليستفيد منها المعمم والمطربش ولا يكون جزائى على كل ذلك الا الصبر والاعراض » .

لكن كل هذا الجهد التنويرى الذى تقوم به جريدة « الحقائق » برغم كل العقبات والعوائق ، يضيع ويصيبه التشويه نتيجة ما تقوم به جريدة أخرى مثل جريدة « البرق » التى لم تنشأ الا لنهش أعراض الناس وسيهم لاستدراة أموالهم . فقد كتب صاحب « الحقائق » عدة مقالات يستحث بها أغنياء البلد على مساعدة أهل العلم والأدب ولام بعضهم على توانيه وتقاعسه عن خدمة رجال الصحافة الذين أصبحوا كالمشردين لا يجدون لقمة العيش . وبرغم موضوعية المقالات وهدفها الحضارى النبيل، لاقى الكاتب أحقر معاملة يمكن أن يلقاها متشرد بالفعل . يقول :

« ذهبت عند أحد البشاورات لأسأله بدل الاشتراك فاعتذر بمرضه أولا وبتغيبه عن قصره ثانيا ثم بطردى من القصر ثالثا . وذهبت عند أحد البيكوات فقال لى بسماحته المعروفة ( لقد أخطأت يا صاح فى العنوان ) وذهبت عند أحد الكبراء ففقر فاه عند ملاقاتى وسبنى أمام خدومه ولولا ما أظهرته من الشسم والاباء لضربنى بيده ورفضنى بقدمه » .

ولذلك فليس العيب كله عيب الصحفيين لأن الحاجة التى لدغتهم كالعقرب فى خبزهم اليومى جعلت منهم مخلوقات ضالة كالذئاب الجائعة تأكل بعضها بعضا . قد يبدأ صاحب الجريدة وكله حماس لنشر العلوم والآداب وتنوير العقول والأفئدة ، لكنه فى النهاية بشر ، فمع ازدياد ضغوط الحاجة ، واحساسه بالعجز فى مواجهة متطلبات الحياة ، ومع تأكده بأنه لا يملك فى هذه الحياة سلاحا غير الصحافة ، فانه يحولها من سلاح للتنوير الى سلاح للتشهير والابتزاز لأن الغاية عندئذ تبرر الوسيلة .

من هنا كانت صدمة حسن أمين فى بدء حياته الصحفية والأدبية . فلم تجد مقالاته التى تعلو من شأن القيم والمثل ، وتعزى سلبيات المجتمع بأسلوب موضوعى رفيع ، مكانا فى تلك الصحافة الصفراء التى تعيش على التشهير والابتزاز وذلك باختلاق الأخبار وتلفيق الموضوعات التافهة . ولم تكن صدمة حسن فى خيبة أمله فى الصحافة فحسب ، بل كان تصاعد الأحداث المأسوية على جبهة حبشية عمره لبينة أيضا عندما أنبأته بنقل أبيها الى أسىوط واضطرارها الى فراقه ، وتحول حلم الحب الجميل الى كابوس الواقع المقيم . ومع انهيار آمال حسن فى مطلع شبابه تغيرت نظرتة الى الحياة من التفاؤل والاستبشار الى التشاؤم والاكتئاب ، ولم يجد من يمنحه برد العزاء سوى كلبه سحاب الذى يختم به تيمور هذا الفصل أيضا ولكن بتنويعا مختلفة تماما تناسب تطور الموقف أو انهياره :

« ورجع حسن الى مقعده وارتقى عليه وهو كاسف البال وقد اثتنس بوحده وانفراده ليطلق لدمعه العنان . وانكب على البكاء انكساب من انفطرت مريرته . وتساقطت دموعه على الأرض فكان يلتقطها كلبه الأمين سحاب ، وكان سحاب فى عرفه أوفى من الانسان » .

لكن مأساة حسن الحقيقية والفعلية تكمن فى ضعف ارادته ، وتردده ، وسهولة اصابته بالاحباط والاكتئاب والتشاؤم واليأس . فهو ليس بالبطل المغوار الذى يصمد للأعاصير واقفا كالطود الشامخ ثم يأخذ بيده زمام المبادرة ويحرك دفة الأمور . فقد كانت كل صلعة تزيد من عزله وتراجعه وخجله ، خاصة مع استمرار الحرب التى يشنها عليه منافسه ابراهيم يسرى ، والنميمة التى يواصلها عبد العزيز ضنده .

ومع تشجيع أمه له وحفره على الكتابة لجريدة « الفاروق » بعد أن رفضت جريدة « الحقائق » نشر كتاباته ، نجح حسن في نشر أول مقالة له فأنسته العالم أجمع ، نسي أمه الحنون ، وحبيبته الوفية ، وبيته وكلبه ، وكل من يعرف من الأصحاب ، ولم يفكر إلا في مقالته التي نشرتها جريدة « الفاروق » ذات الوزن الصحفي والثقافي الكبير . قضى يوماً كالحلم لا يدري ماذا يفعل بنفسه في تلك النشوة التي أغرقته . فهو لا يعرف الاتزان العاطفي ، ولذلك فليس لديه وسط بين قمة الأمل وقاع اليأس . فعندما عاد إلى بيته في ذلك اليوم المشهود ألقى بنفسه في أحضان أمه وهو يسكب دموع الفرح الذي لم يكتمل لأنه في اليوم ذاته سافرت حبيبته مع أسرتها إلى أسبوط التي انتقل أبوها إليها . وانتهى هذا الفصل - وهو الفصل الأخير في القسم الأول من الرواية - على هذا النحو :

« دخل غرفته ليقف هنيهة أمام النافذة يندب الهوى ويبيكي الفراق . لقد انقضت أحلامه اللذيذة . تحطم سراج حبه الوهاج ، وغدا يسكن بيت حبيبته قوم لاصلة بينه وبينهم . لقد كتب له القضاء البؤس حتى في يوم سعادته ففارقته حبيبته يوم نشرت مقالته فلم يتيسر لها أن تشاركه هذا الفرح العظيم . وللقضاء أحكام تحار فيها العقول . »

جلس حسن على كرسي كان بجوار النافذة وأرسل دمة تحدت على خديه تخط عليهما ما قدرته له الأيام .

وفي القسم الثاني من الرواية ينتظم حسن في الكتابة للصحافة . فقد أصبح من كتاب جريدة « الفاروق » المرموقين سواء في نظر محمود بك عبد اللطيف صاحبها أو عند جمهور قرائها برغم أنه كان طالبا في السنة الرابعة بالمدرسة الخديوية . وكانت نصيحة صاحب « الفاروق » المتكررة لحسن أن الأحلام تتحقق إذا ارتكن الإنسان على نفسه ، وذلك من خلال تمسكه بأسلحة العلم والمعرفة والوعى الناضج . لكن ضعف الإرادة وغياب البصيرة الثاقبة وضياح معالم الطريق تحت قدمي حسن كان من الأسباب المأسوية التي ظلت تنخر في داخل حسن إلى أن قضت عليه . فبمجرد أن احترف الصحافة أهمل الدراسة برغم أنها سلاحه الرئيسي في معركة حياته . ونظرا لأن محمد تيمور لم يكمل الرواية ولا نستطيع الحكم على شكلها الفني بصورة متكاملة ، إلا أنه ذكر ملحوظات ختامية تدل على وعيه العميق بمنهج الرواية الحديثة التي تكتب على أساس من تخطيط واع وعلمي لتجسيد مضمونها الفكري ومنظورها الانساني .

في هذه الملحوظات الختامية يتضح وعي محمد تيمور بالأسباب والنتائج التي ترتب عليها مصير بطله الذي فكر وسلك طبقا لحتمية شبيهة



بتلك الروايات الطبيعية التي كان الكاتب الفرنسي اميل زولا من روادها .  
فقد أصبح القدر داخل الانسان بعد أن كان خارجه ، وربما كان هذا  
ما قصده تيمور بقوله في سرده لموقف حسن في نهاية القسم الأول من  
الرواية : « وللقضاء أحكام تعار فيها العقول » .

فقد تمثل القدر الخارجى للبطل فى محاربة ابراهيم يسرى له .  
ودسياسة عبد العزيز ضده ، ورفض صاحب « الحقائق » نشر مقالاته ،  
وانتقال حبيبته لبيبة مع أسرتها الى أسبوط ، لكن نجاحه نفسه فى نشر  
مقالاته فى جريدة « الفاروق » وانتهاء تأثير كل ابراهيم يسرى وعبد العزيز  
فى حياته ، جعله يواجه قدره الداخلى أو الجهاد الأكبر ، جهاد النفس ،  
الذى لم يكن مسلحا نفسيا وروحيا وفكريا وعقليا لخوضه ، ففقد الاتجاه  
الذى نستطيع تتبعه كما حدده تيمور فى ملحوظاته الختامية التى كان  
ينوى اكمال روايته الرائدة على أساسها ، لكن يبدو أن عمره القصير  
لم يمهله . وقد سجل هذه الملحوظات على النحو التالى :

- ١ - حسن يرسل لحبيبته خطابا باسم صاحبة لها مدرسة .
- ٢ - امتحان البكالوريا - سقوط حسن .
- ٣ - خطاب من حبيبته .
- ٤ - مشاجرة مع أمه . لا يريد دخول الامتحان مرة أخرى . أول مرة  
أهان أمه فيها .
- ٥ - يرد على خطاب حبيبته ويعتذر اليها .
- ٦ - دخوله الفاروق كمحرر .
- ٧ - أصبح محسرا وأصبحت حياته كما يأتى : يقضى عصر يومه فى  
القهاوى وليله فى محال الخمر .
- ٨ - يتعرف بشبان أغنياء يغرونه على القمار .
- ٩ - أصبح حسن مقامرا .
- ١٠ - مشاجرة مع والدته من أجل القمار . انه فى احتياج شديد للدراهم .  
تقرضه والدته .
- ١١ - الوالدة تبيع حليها .
- ١٢ - يتعود الذهاب متأخرا لدار الفاروق ويبدأ أن يهمل أعماله .
- ١٣ - يذهب الى احدى الحانات ليلا فيقضى فيها ليلته للصباح ثم يقصد  
دار الفاروق ثملا مترنحا .

١٤- يطرد نهائيا من دار الفاروق .

١٥- أصبح حسن محررا صعلوكا يعيش عيشة الأدنياء الساقطين .

فعندما وافته الظروف كى يتألق ، خذلته ارادته الضعيفة وفقد القدرة على التفكير العقلانى الذى ينير له الطريق نحو آفاق المستقبل . ولذلك كانت النهاية المأسوية التى بلغها نتيجة حتمية لكل العوامل والأسباب التى تضمنها سياق الرواية . وإذا كان عنوان الرواية هو « الشباب الضائع » ، فإن نظرة تيمور لم تكن تقليدية الى « تيمة » الضياع الذى يلقي معظم الكتاب والمفكرون والأدباء مسئوليتهم الكاملة على كاهل المجتمع بصفته المتسبب فيه بضغوطه وصراعاته وأحقاده . فقد أوضح تيمور بأسلوب درامى مبكر فى نضوجه أن جزءا من هذه المسئولية يقع على عاتق الشباب نفسه ، خاصة إذا كان من الشباب المثقف الواعى الذى يسعى لاحتراف الكتابة والفكر وتنوير الآخرين من أمثال حسن أمين . قد نلتمس العذر للشباب العادى من ذوى الثقافة الضحلة والأفق الضيق الذين يسهل تضليلهم وضياعهم ، لكن ما عذر حسن أمين وأمثاله فى تركهم أنفسهم نهبا لأمواج الضياع التى تجرفهم ؟!

يضع تيمور يده فى هذه الرواية على قضية حيوية وخطيرة للغاية ، وتتمثل فى الثقافة عندما تتحول الى مجرد حرفة ومظهر اجتماعى يفخر به صاحبه ويديه أمام الآخرين . فهى عنده مجرد واجهة براقية وفخمة وليست منهجا عقلاويا وفكريا وثقافيا وحضاريا يمكن صاحبه من النظرة الواعية ، والبصيرة الثاقبة ، والرؤية الاستراتيجية التى لاتأتى للعاديين من البشر . ومن هنا كانت مسئوليته تجاه هؤلاء البشر لأنه يملك البوصلة أو يمسك بالدفة التى يمكن أن توجه سفينتهم الى بر الأمان . فإذا لم يمتلك هذا المنهج فسيكون هو أول من يدفع ثمن ضياعه ، وهو ما جرى لحسن أمين .

ومن الواضح أن نموذج المثقف المدعى الذى جسده محمد تيمور فى بطله حسن أمين ليس نموذجا شاذا يندر وجوده فى أوساط المثقفين والكتاب ، بل هو نموذج يكاد يكون شائعا ، خاصة فى البلاد التى تخطو خطواتها الأولى على طريق الأدب الحديث بأشكاله وتياراته المتعددة . ذلك أن المفاهيم والتقاليد الحديثة للثقافة والفكر والابداع لم تترسخ بعد وسط خضم الرواسب والتراكبات التى تكلست عبر العصور مثل تلك التى مرت بها مصر والعالم العربى تحت وطأة الحكم المملوكى والعثمانى .

ومن الطبيعى بالنسبة للمثقف والمفكر الذى يعجز عن تنوير عقله هو أن يعجز عن تنوير عقول الآخرين ، بل ان صفة المثقف والمفكر تنتفى عنه أصلا ، ولا يتبقى له سوى الادعاء والزيف . والثقافة جوهر أصيل

قبل أن تكون مظهرا براقا . ولذلك اتخذ تيمور من الضياع عمودا فقريا لكل الأحداث والمواقف التي تطورت في الرواية مما منحها وحدة عضوية واضحة برغم عدم اكماله لها ، لكن الملاحظات الختامية توضح هذا الوعي الفكرى والفنى فى آن واحد . فقد كانت عينه مركزة دائما على المضمون الاساسى لروايته بحيث وظف كل عناصر السرد الروائى لتجسيده وبلورته ، مما اكسب الشكل الروائى اتساقا فى تسلسل الأسباب والنتائج وجنبه الثغرات أو النتوءات أو المتاهات أو الطرق المسدودة التى قد يدخل فيها مما يضطر الروائى الى افتعال الصدف للخروج منها لمواصلة السياق . ولذلك كانت الرواية خالية تماما من عنصر الصدفة لأن اختيار أماكن محددة تجرى فيها الأحداث ، جعل الاحتكاك والتفاعل والصراع بين الشخصيات أمرا محتملا بل وحتميا فى أحيان كثيرة . كذلك كان الالتحام بين السرد الروائى والحوار الدرامى سببا آخر فى اتساق الشكل ، فلم تحدث ثغرات أو فجوات بين هذا وذاك . بل ان تمكن تيمور من أساليب الحوار الدرامى جعله يعتمد عليه بطريقة شبه كلية فى بعض الفصول ، بحيث يتابع القارئ الشخصيات وهى تتكلم وتفكر وتحرك أمامه كما لو كانت على منصة المسرح ، أكثر مما يعرف أو يسمع عنها . على لسان الروائى أو الراوى .

وهذا يدل على أن ابداع محمد تيمور سواء فى مجال القصة القصيرة أو الرواية أو المسرحية أو الشعر شكل منظومة أدبية وفنية تستفيد من الامكانيات التعبيرية لكل منها بلا حواجز مفتعلة أو حدود مصطنعة لا يمكن تجاوزها أو تخطيها . ولذلك كانت دلالة الأمكنة المحدودة وتفاعلاتها فى قصصه القصيرة وروايته الوحيدة تمهيدا للارتباط بمنصة المسرح ، كما كان الحوار الدرامى المتطور الذى يكشف الشخصيات ويلقى الضوء على أغوارها السحيقة كلما نطقت ، مسيطرا على مواقف وفصول بأكملها ، وممهدا بدوره لكتابة المسرحية التى أثبت فيها ريادته المبكرة أيضا . ولذلك آثرنا أن يكون الفصل التالى من هذه الدراسة عن التحديث المسرحى عند محمد تيمور . وهذا التحديث لايعنى أنه قام بتجديد تقاليد مسرح كان قائما بالفعل ، ذلك أن عصر المسرح العربى والمصرى لايزيد على القرن الا قليلا ، وكانت معظم المسرحيات السابقة على محمد تيمور اما مقتبسة من الأدب الفرنسى على وجه الخصوص ، أو مسرحيات غنائية راقصة تسعى الى التسلية والمتعة والرواج التجارى فقط ، وانما يعنى التحديث هنا أن تيمور كتب لأول مرة المسرحية المصرية الصميمة التى تستمد مضمونها وفكرها من المجتمع المحلى المعاصر ، ولذلك فهو ليس تحديثا مسرحيا بقدر ما هو تجديد الأدب العربى والمصرى وتطعيمه بفن المسرحية القومية الأصيلة التى خلا من جذورها وأصولها وتقاليدها التى عرفها العالم فى



اصولها الاغريقية الاولى . من هنا كانت ريادة محمد تيمور في استنبات  
فن المسرحية الاصلية في تربة الادب العربي والمصرى . وما المسرح العربي  
والمصرى الذى نفخر به الآن ونتجادل حوله كثيرا سوى الشجرة المثمرة  
واليانعة التى استزرعها تيمور فى فجر هذا القرن لتنمو سامقة ، وتمتد  
فروعها وأفنانها وثمارها فى كل الاتجاهات والآفاق العربية ، بحيث أصبح  
للمسرح العربى والمصرى أعلامه وأساتذته ومسارحه ومدارسه ومعاهده  
المتخصصة وفرقه المتنوعة ومؤتمراته وندواته ومهرجاناته الدولية التى  
تعقد فى مختلف العواصم العربية . فقد كان كل هذا الازدهار والنمو  
المسرحى من غرس يلى محمد تيمور .



## الفصل الثاني

---

### التحديث المسرحي





## التحديث المسرحي

تجلت قيادة محمد تيمور في تحديث الأدب العربي والمصري بفن المسرحية القومية الأصيلة في استلهامه لقضايا مجتمعه المعاصر بحيث لم يلجأ مثل من سبقوه الى الاقتباس الا في أوبريت « العشرة الطيبة » التي وضع أزجالها بديع خيري ولحنها سيد درويش . كذلك لم يلجأ الى اقتطاع مواقف من التاريخ أو مشاهد من التراث كي يجعل منها حبلا يعلق عليه الخطب والأحاديث البليغة التي تلقىها الشخصيات على مسامع المشاهدين كي تستنهض همهم ، أو الى الكتابة للمسرح الغنائي الراقص الهزلي الذي بزغ نجمه مع الحرب العالمية الأولى ولم يحمل أى مضمون فكرى جاد أو منظور حضارى ينير عقول المشاهدين .

أدرك تيمور فى تلك الفترة المبكرة من مطالع القرن العشرين أن الفن الذى لا يتفاعل مع وجدان الجمهور ، ولا يثير فكره وعقله تجاه القضايا التى تشكل مصيره ، ولا ينبع من ضميره ، مصيره الضمور والاندثار والنسيان مهما كان سائدا فى فترة من الفترات . فالتراث الأدبى والفنى لآية أمة لا يفسح مكانا الا للإنجاز الجديد الذى يوسع من رقعة تقاليد وآفاق إبداعاته . ولذلك فقد جمع بين قراءة التراث العالمى فى فنون القصة والمسرحية وبين قراءة الحياة المعاصرة بكل قضاياها ومشاكلها وصراعاتها وتفاعلاتها ، بحيث طوع الشكل العالمى للمسرح لبلورتها وتجسيدها . وهذا حق أى أديب فى أية بقعة من بقاع العالم لأن تراث المسرح العالمى ملك لكل من يرغب فى استزراع واستنباته وتوظيفه فى تربة بلده المسرحية . ولذلك كان الشكل المسرحى فى مختلف بلاد العالم - مهما أدخل عليه من تجريب وتجديد وتعديل - شكلا عالميا متعارفا عليه ، فى حين كان المضمون الفكرى والاجتماعى محليا واقليميا وقوميا بمعنى الكلمة . فمن المعروف أن الفنان أو الأديب الذى لا يستطيع أن يكون ابنا حقيقيا لعصره ، لن يستطيع بالأحرى أن يكون ابنا لى عصر آخر .

تبلور المنظور الفكرى والاجتماعى والانسانى فى مسرح محمد تيمور منذ أول مسرحية له وهى « العصفور فى القفص » التى كتبها فى مارس ١٩١٨ ، وتعمق حتى آخر مسرحية وهى « الهاوية » التى صدرت ومثلت فى ابريل ١٩٢١ ، أى بعد رحيله بشهرين . فقد توفى فى ٢٤ فبراير عام ١٩٢١ على أثر مرض لم يمهله أكثر من أيام معدودات ، وذلك قبل أن يتم التاسعة والعشرين من عمره إذ أنه ولد فى ١٣ يوليو ١٨٩٢ .

من القضايا الاجتماعية والانسانية التى شكلت نسيج مسرحياته ، مفهوم الأسرة والأسس الحقيقية التى يجب أن تنهض عليها خاصة فيما يتصل بعلاقة الآباء بالأبناء ، ومفهوم العلاقات العاطفية والجنسية التى يجب النظر إليها فى ضوء موضوعى وعلمى حتى تشق قنواتها الصحيحة بعيدا عن عوامل الانحراف والتشتت والضياغ ، والنقد الموضوعى لسلبيات المجتمع المعاصر دون تفرقة بين طبقة وأخرى أو بين اتجاه وآخر ، ولذلك تمت تعرية الطبقة الأرستقراطية بلا هوادة ومن أعماقها وأغوارها السحيقة برغم انتماء المؤلف إليها ، ورصد الأنماط المصرية الشائعة وغير الشائعة حتى ينبض العرض المسرحى بالروح المصرية الصميمة ، بل ان كثيرا من الأنماط التى بلورها تيمور فى مسرحياته منذ أكثر من ثلاثة أرباع القرن لاتزال تفرض ظلها حتى الآن على المسرح والسينما ، مما يدل على أنها لم تفقد قوة دفعها ودلالاتها المتعددة التى تجنب الجمهور الإصابة بالملل .

كذلك لعبت الطبقة الوسطى دورا أساسيا فى مسرح تيمور ، إذ رأى فيها العمود الفقرى للمجتمع كله ، وجسر التواصل بين الطبقة العليا والطبقة الدنيا . وغالبا ما كانت تحتوى على الحصيلة الثقافية للأمة كلها ، وفى طياتها تجمع المثقفون والكتاب والأدباء الأغنياء منهم والفقراء . ومن هنا كان الدور الحيوى الذى قامت به الخلفية الاجتماعية والاقتصادية فى تشكيل سلوك الشخصيات تجاه بعضها بعضا وصياغة فكرها ونظرتها الى الحياة . فالشخصية لاتتحرك فى فراغ ذاتى وانما تحمل معها بل وتجسد كل معطيات بيئتها الثقافية وطبقتها الاجتماعية وتكوينها النفسى المترتب على كل هذه العوامل وغيرها .

ولعل من أهم الأسباب التى وصفت مسرح تيمور بالواقعية ، التأثير الواضح للدافع الاقتصادى فى سلوك الشخصيات . فلم يعد الحب هو المحرك الوحيد لها بصرف النظر عن أية اعتبارات اقتصادية ، بل أصبح المال هو الأرض التى تسير عليها الشخصية اذا كانت غنية أو تهفو إليها اذا كانت فقيرة . لكن نظرة تيمور الموضوعية والواقعية الى المال لم تجعل منه حلا لكل مشكلات الحياة ، لأن العبرة ليست بالحصول عليه وامتلاكه بل بكيفية توظيفه . ولذلك كانت الشخصية التى تملك العقل الناضج



الراجع هي التي تملك الثروة الحقيقية ، أما تلك التي تملك المال بلا عقل  
بهديها سواء السبيل ، فسرعان ما يتحول الى وبال عليها . فهو سلاح  
ذو حدين ومن لا يعرف كيف يستخدمه الاستخدام السليم لابد أن يقضى  
عليه في النهاية .

وكان استخدام الشخصيات للأمثال الشعبية للتدليل على صحة  
منطقها وسلوكها من ملامح المضمون الفكرى والاجتماعى فى مسرح تيمور .  
فمن المعروف أن الأمثال الشعبية لكل بلد هي جماع تراثه وبلورة لفكره  
فى حكم مركزة وأقوال مأثورة تتناقلها الأجيال تباعا ، بصرف النظر عن  
جوانبها الايجابية أو السلبية ، فهي ليست ايجابية كلها ، وهذا التراوح  
بين الايجابية والسلبية أتاح لتيمور مساحة درامية معقولة كي تعبر  
الشخصية التي تستخدم المثل الشعبى عن دوافعها الواضحة أو المستترة  
ان ايجابا أو سلبا أيضا . وقد ترسخ هذا الاتجاه الذى بدأه تيمور فى  
المسرح ثم فى السينما وبعدها التلفزيون . ففي كثير من الأعمال المسرحية  
والسينمائية والتلفزيونية نجد شخصية أو أكثر تبدأ كلامها بقولها :  
« على رأى المثل ... » .

وكان لصورة المرأة فى المجتمع ، وسعيها الدؤوب نحو اعتراف  
الآخرين بمكانتها ، دور كبير فى تشكيل المضمون الفكرى والاجتماعى عند  
تيمور . فهي فى كثير من الأحيان ضحية لضغوط المجتمع التى تصيبها  
بالشلل وتفقد القدرة على اتخاذ أى قرار فى صالحها ، لكنها فى أحيان  
أخرى لاتعتمد الوسيلة الكفيلة بالدفاع عن نفسها . ولذلك تبدو الشخصيات  
النسائية فى مسرح تيمور متدفقة بالحياة حتى وهي واقعة تحت الضغوط  
المتتالية . فلم تعد المرأة تلك المخلوقة الأثرية التى تعيش على العواطف  
وتتغذى على الانفعالات بصرف النظر عن أى اعتبار آخر ، وهي فى انتظار  
فارس الأحلام كي يأتى على فرسه الأبيض ويختطفها الى وادى الأحلام .  
بل أصبحت واقعية فى نظرتها الى شئون قلبها التى أخضعتها لحسابات  
الربح والخسارة . وفى بعض الأحيان لم تقبى قلقسة فى انتظار فارس  
الأحلام بل كانت تأخذ زمام المبادرة فى يدها وتطارده حتى يقع مستسلما .  
فى شباكها ، مما يذكرنا بالشخصيات النسائية فى مسرح برناردشو .

وكان تيمور فى مضمونه المسرحى حريصا على تعرية كل مظاهر  
الانتهازية والنفاق والنميمة والخداع والتسلق من خلال الصراع الدرامى  
وتطور المواقف دون أى تقرير مباشر يضعه على لسان إحدى شخصياته .  
نيابة عنه . ولم تكن هذه المظاهر السلبية وغير الأخلاقية لتوجد لو أن  
الشخصيات الطيبة أو السوية أو الساذجة تحلت بالمنهج العقلانى والنضج  
الفكرى والبصيرة الثاقبة . لكن مأساة معظم شخصياته تمثلت فى افتقارها

للتضج مما جعلها العوبة سواء فى أيدى الآخرين الطامعين فيها أو فى مواجهة نزواتها ورغباتها الذاتية الدفينة ، أى فى مواجهة قدرها الخارجى والداخلى على حد سواء كما حدث من قبل لشخصية حسن أمين بطسل رواية « الشباب الضائع » . ان ضياع الانسان يبدأ من عدم تضجته وغالباً ما يعجز عن تدارك هذا الخطأ المأسوى فى الوقت المناسب مما يقضى عليه فى نهاية الأمر ، اذ ان التضج لابد أن يبدأ مع بداية ادراك الانسان للحياة ، والتربية الحقة هى التى تدرب النشء على التفكير الموضوعى الناضج .

ولذلك فان مفهوم تيمور للشرف الانسانى ليس تقليدياً . فالشرف عنده لا يبدأ ولا ينتهى بالجسد ، وانما يبدأ بالعقل الناضج ويمتد ليشمل كل خطوات الانسان فى حياته والجنس من ضمنها . ولذلك كان العقل هو البوصلة الهادية للانسان فى كل خطوة يخطوها ، وبالتالي فهو يعرف موقع أقدامه مقدماً . وشخص بهذا التعقل والتضج والاتزان لا خوف على شرفه من التلوث لأنه يملك البصيرة الثاقبة التى تعرى نوايا كل المتربصين به . والشرف هنا ليس شرف الجسد فحسب بل شرف العقل ، وشرف الكلمة ، وشرف النظرة ، وشرف الوعد ، وشرف السلوك ، وشرف النية ، وشرف الوسيلة ، وشرف الغاية والهدف . ان حصر مفهوم الشرف فى الجسد تقليل من شأنه وتضييق للخناق عليه بحيث يزين للمفرضين والانتهازين والمتسلقين والمنافقين والنامامين والمخادعين والكاذبين أن أعمالهم وتصرفاتهم ونواياهم لاتمس الشرف طالما أنها بعيدة عن نطاق الجسد .

أما على مستوى الشكل الفنى فقد استفاد محمد تيمور من ثقافته المسرحية الواسعة ، وقراءاته المستفيضة فى النصوص الأجنبية ، ومشاهدته للعروض المسرحية المختلفة فى الخارج بصفة عامة وفى فرنسا بصفة خاصة . ولذلك كان تأثيره واضحاً بمسرحيات مولير والكوميديا ديللارتى ، وهو التأثير الذى ساعده على القيام بدوره الريادى فى مجال الكوميديا المصرية التى وضع لبناتها الأولى بعيداً عن فجاجة الفارص التى سادت المسرحيات الغنائية والراقصة والهازلة التى شاعت فى زمنه . فقد كان الجمهور لا يرى سوى الهزل فى الكوميديا ، ولذلك أصر تيمور على تعليم هذا الجمهور أن فن الكوميديا هو فن جاد للغاية وان اتخذ من الضحك وسيلة لبلوغ عقل الجمهور . بل انه أكثر جدية من التراجيديات التى تسعى الى تفريغ الشحنات التى تفور وتمور داخل المتفرجين من خلال إثارة انفعالاتهم ، أما الكوميديا فتتخذ من الضحك والسخرية والتهكم مدخلاً للتفكير بأسلوب عقلاى ورؤية موضوعية للقضية الانسانية التى يجسدها النص المسرحى بحيث لاتترك المتفرج الا ويكون قد كون وجهة نظر خاصة به تجاهها .

وموقف تيمور من الكوميديا هو نفس موقفه من التراجيديا والفارص والميلودراما . فهذه كلها أدوات في يد الكاتب المسرحي للتعبير الفني والدرامي عن مضمونه . ولأفضل لأداة على أخرى إلا بأسلوب توظيفها في المضمون والموقف المناسبين . ولذلك مزج تيمور بين هذه الأدوات كلما شعر أن التعبير الدرامي يحتاج إليها في نفس المسرحية الواحدة ، مما جعل مسرحياته تستعصى على التصنيف ووضعها تحت بند إحدى هذه الأدوات على سبيل تسكينها في « خانة » نقدية محددة . فالعبرة بموضوعية ومنطقية التعبير الدرامي وليست بالالتزام بأداة أو بأخرى . فهذه الأدوات كلها وسائل الى غايات فنية ودرامية أشمل منها ، وللفنان الحق في استخدامها طبقا لمتطلبات عمله المسرحي .

وهذا المنهج الموضوعي الذي التزم به تيمور تجلى أيضا في بلورته لسلبيات الواقع وصوره غير السوية دون الثورة العارمة ضدها ، إذ أن من شأن هذه الثورة رفع الشعارات ، والقاء الخطب ، ونعت هذه السلبيات بألفاظ حادة قد تصل الى حد السباب ، وهذه كلها وسائل لا تمت للتعبير الدرامي الناضج بصلة من قريب أو بعيد . فالمسرحية الناضجة ليست فقط دعوة للانفعال والاحساس بل دعوة للتفكير والتأمل . وبدلا من أن يفكر الكاتب المسرحي نيابة عن القراء أو المشاهدين عليه أن يدعوهم هم للتفكير لأنفسهم حتى تتحول المسرحية الى جزء عضوي من احساسهم وفكرهم بل وسلوكهم . ولذلك وجد تيمور في التعبير الدرامي كل الطاقات والامكانيات التي تساعد على توصيل رسالته الفكرية دون تقرير مباشر أو صخب يهمل الآذان .

وقد مكنه من هذا المنهج سيطرته على أدوات الشكل الفني وفي مقدمتها تحكمه في إيقاع المسرحية ، وهو إيقاع يتراوح بين المشاهد المتتالية التي تلقى الأضواء على المضمون الأساسي كى تركز انتباه المتفرج عليه وبين المشاهد المتتابعة في إيقاع سريع يشبه تتابع المشاهد في السيناريو السينمائي . وهذا التنوع في الإيقاع من شأنه أن يجنب العرض المسرحي الرتابة التي يمكن أن تصيب المتفرج بالملل وتؤثر بالسلب على تتبعه الحميم له . وخاصة أن مضمونه الواقعي الذي جسده وبلور شخصيات وقضايا المجتمع المعاصر كان في حاجة الى هذا الإيقاع كى يستوعب المتفرج بسهولة التوجهات الفكرية التي تتضمنها المسرحية من خلال انفعاله بما يجرى من أحداث ، وهو انفعال يثير تفكيره في الوقت نفسه ويساعده على تكوين وجهة نظر خاصة به تجاهه . وكان هذا



التوجه الواقعي رائدا في مجاله وسط طوفان المضامين الرومانسية التي اعتادت أن تهدد مشاعر الجمهور وتدغدغ انفعالاته وتدر دموعه وسط جيشان عاطفي هادر لا يعبأ بالتفكير أو التأمل . فالمشاهد الرومانسية في ذلك العصر لم تكن تحتاج الى ايقاع سريع كي يربط المتفرج بالأحداث والشخصيات الا في بعض الذروات الميلودرامية التي تتصاعد عندها الأحداث ، لكن سياق المشهد كان شبيه محاكاة لما يدور في الحلم الذي يطلق شطحات العقل الباطن في تأن وتؤدة بعيدا عن توترات العقل الواعي .

لم يكن هذا التوجه الرومانسي هدفا لتيمر الذي أراد بمنهجه الواقعي أن يدفع الجمهور الى التأمل والتفكير ، ولذلك خاطب عقله الواعي مستخدما في ذلك مفارقات الكوميديا التي تصل في بعض الأحيان الى درجة التصوير الكاريكاتيري الذي يبالغ في بعض ملامح الشخصية كي يلفت النظر اليها سواء بالتأمل أو السخرية . والكوميديا بطبيعتها عدو تقليدي للرومانسية التي تضرب على أوتار الشجن والعاطفة والانفعال الفوري عند المشاهدين بعيدا عن هموم التفكير الواقعي ، ولذلك كانت الرومانسية أقرب للتراجيديا منها للكوميديا التي تعرى سلبيات البشر وتدعوهم الى التفكير فيها . فالتراجيديا تدعو المتفرجين الى التعاطف والتوحد مع الضعف الانساني كما يتجسد في الشخصيات في حين تدعوهم الكوميديا الى رفض هذا الضعف والتغلب عليه . وهذه حدود طبيعية بينهما لأن التراجيديا تتعامل مع السلبيات المصيرية بل والميتة التي يعجز الانسان عن التغلب عليها ، أما الكوميديا فتهاجم السلبيات الاجتماعية والأخلاقية التي يمكن التخلص منها لأنها في حدود قدرة الانسان .

لكن يبدو أن نظرة تيمور الانسانية تتخطى هذه الحدود اذ أن الطبيعة البشرية منظومة عضوية متفاعلة باستمرار ويصعب تقسيمها الى « خانات » أو أقسام . وقد تجسدت هذه النظرة في مسرحيته « الهاوية » التي عانى بطلها من ضعف اجتماعي وأخلاقي يمكن التخلص منه وتمثل في ادمان الكوكايين ، لكن استسلام البطل واصراره على هذا الضعف أحاله الى خطأ مصيري ومميت قضى عليه في النهاية . أي أن ضعف الارادة يمكن أن يمثل خطأ اجتماعيا وأخلاقيا يمكن اصلاحه لكنه اذا استمر وتعمق بلا حدود فإنه يتحول الى خطأ تراجيدي لا فكاك من دفع ثمنه . فالشخصيات في مسرح تيمور تتحرك وتتطور داخل نسيج اجتماعي ودرامي متشابك ، اجتماعي على مستوى المضمون ودرامي على مستوى الشكل . وهذا التشابك لم يمنع كل شخصية من أن تتحدث وتسلك من منطلق منطقها الخاص والمتبلور والنابع من بيئتها وثقافتها وظروفها التي تمر بها .

وتبلور الشخصيات سواء من خلال السلوك أو الحوار ساعد تيمور على الاقتصاد في كتابة توجيهات الاخراج التى تحدد للشخصية الأسلوب الذى يجب أن تتبعه سواء فى الحركة أو الكلام . فقد ترك الحرية كاملة للمخرج فى تجسيد الحركة والقاء الحوار وشغل الفراغ المسرحى اعتمادا على الخطوط الواضحة والعميقة التى رسمت بها الشخصيات ، وبالتالى لاخوف من تجاوز المخرج لهذه الخطوط لأنه اذا فعل ذلك فسوف يهتز بناء المسرحية كله بين يديه . فمن حق المخرج أن يضيف رؤيته ولغته البصرية الى النص ، لكنه لن يحتاج الى استخدام التوابل المثيرة واستعراض العضلات لاثبات الوجود وخاصة أنه لا تخلو شخصية فى مسرح تيمور من الوقوع فى ورطة وبالتالى فعنصر الاثارة متوافر وليست هناك حاجة لافتعاله . بل ان تطور الحبكة فى أحيان كثيرة يعتمد على مكائد الكوميديا الشعبية الزاخرة بالمفاجآت المثيرة والمقالب المضحكة وغير ذلك من وسائل التسلية التى يستمتع بها أكبر عدد ممكن من الجمهور .

وقد أدى تشبع تيمور بروح الكوميديا الشعبية الى استخدام اللهجة العامية فى حوار مسرحياته التى تجسد مضامين معاصرة نابغة من الحياة الواقعية اليومية للجمهور . فاذا كان قد استخدم الفصحى فى حوار قصصه القصيرة وروايته غير الكاملة فذلك لأن قراءة الفصحى فى كتاب شئ معتاد الى حد كبير أما الاستماع اليها فشىء لم تتعود عليه الأذن فى الحياة اليومية ، ونظرا لحرص تيمور على ازالة أية عوائق محتملة بين الجمهور والعرض المسرحى ، واقناعه بأن ما يدور على المنصة هو قطعة حية من حياته اليومية ، فانه وجد فى العامية قناة سلسلة للتوصيل المتدفق .

وعموما فاللغة فى القصة أو المسرح ، سواء أكانت فصحي أو عامية ، لا تشكل أية حساسية بالنسبة لتيمور لأنها فى النهاية وسيلة وليست غاية . فهى مادة خام قابلة للصياغة حسبما يتطلب الموقف الدرامى فى تعبيره عن الشخصية . بل ان فى داخل الفصحى نفسها أو العامية درجات من التعبير الفنى يمكن توظيفها طبقا لمستوى الشخصية الثقافى والبيئى . فليست الفصحى أو العامية آلية نمطية للتعبير ، بل ان استخدامها يختلف من كاتب الى آخر ، ومن عمل الى آخر للكاتب نفسه ، بل ومن موقف لآخر فى العمل الواحد طبقا لتطوراته المتنوعة وشخصياته المتميزة .

ويرجع يحيى حقى لجوء محمد تيمور الى العامية فى مسرحه الى أسباب فنية وسيكلوجية واجتماعية فيقول فى كتابه « فجر القصة المصرية » :

« ومحمد تيمور هو زعيم مدرسة المنادين بالكتابة باللغة العامية للمسرح ، فعل هذا لأنه كان متلهفا على تملك أذن الشعب ولاعتقاده ان التعبير الصادق يتطلب منه هذا الانحياز ، وبخاصة اذا كانت المسرحية فكاهية ، والذين يسرون اليوم على نهجه جدير بهم أن يدرسوا أسلوبه في العامية فسيدعشهم - مع أنه كان يحرق أرضا بكرا - بانطلاقه ورشاقتة وخفة دمه وبعده عن القلقلة والتعثر والتكلف ، حتى ليخيل اليك أن هذا الفتى الأرستقراطي هو ابن بلد مصفى » .

ونحن نتفق مع يحيى حقى في تحليله الدقيق للأسباب التي دفعت تيمور الى استخدام العامية في حوار مسرحياته ، لكننا نختلف معه في استخدامه لفظ « اللغة » للعامية في حين أنها مجرد لهجة من لهجات اللغة العربية التي تتعدد باختلاف المناطق الاقليمية والجغرافية كالعامية المستخدمة في مناطق السواحل والتي تختلف عن الدلتا أو الصعيد أو الواحات أو سيناء . . الخ . ولذلك لجأ تيمور الى العامية القاهرية ذات السطوة والانتشار الكبيرين لأنها أقدر على توصيل رسالته الفكرية والفنية في آن واحد ، وهي مايمكن تسميتها باللهجة الدارجة التي تمثل حلقة وصل بين الفصحى والعامية ، والتي يمكن أن تتذوقها الصفوة والعامية على حد سواء .

وهذا الوعي الفكرى والفنى بأدوات التعبير الدرامى والمسرحى تطور تطورا ملحوظا من مسرحية الى أخرى برغم أنه لم يكتب سوى ثلاث مسرحيات « العصفور فى القفص » ١٩١٨ ، و « عبد الستار أفندى » ١٩١٨ ، و « الهاوية » ١٩٢١ ، وأوبريت واحدة هي « العشرة الطيبة » ١٩٢٠ . والله وحده يعلم الى أى مدى كان من الممكن لهذا الرائد أن يصل فى انجازاته المسرحية لو امتد به العمر ، ومع ذلك كانت هذه المسرحيات الثلاث بمثابة وضع حجر الأساس لبناء المسرح المصرى الصميم أو العربى الأصيل . وفى هذا يقول الدكتور على الراعى فى مقدمته لمسرحية « العصفور فى القفص » :

« فى عام واحد ، بالغ الأهمية فى تاريخ الكوميديا المصرية الراقية ، هو عام ١٩١٨ ، أخرج محمد تيمور مسرحيتين جديرتين بكل اعتبار ، الأولى : « العصفور فى القفص » ، وقدمتها فرقة عبد الرحمن رشدى فى مارس ، والثانية « عبد الستار أفندى » ، وقدمها عزيز عيد على مسرح دار التمثيل العربى ، فى إطار فرقة منيرة المهدية ، وذلك فى ديسمبر .

قدم محمد تيمور : « العصفور فى القفص » على اعتبار أنها نموذج لما ينبغى أن تكون عليه الكوميديا الانتقادية ، ذات المضامين الاجتماعى



الواضح . وفعلًا يبرز موضوع المسرحية بروزًا واضحًا ، وإن كان غير ضار فنيًا ، فنتبين أنه علاقة الآباء بالأبناء ، وهي علاقة متأزمة دائمًا ، ولكنها في الفترة التاريخية التي تدور فيها حوادث المسرحية ، متأزمة بصصفة خاصة . فالبلاد على عتبة ثورة كبرى كان مقدرًا لها أن تنفجر بعد عام ، والأبناء يتطلعون - مع غيرهم من أهل مصر - إلى شيء من الحرية ، في السياسة وفي الاجتماع معًا .

ومسرحية « العصفور في القفص » هي من اللون الذي عرف في مصر باسم الدرام ، وتعرفه كتب تاريخ المسرح أيضًا باسم الدراما البورجوازية ، وفيه يسعى الكاتب إلى عرض المشكلة موضحة باللونين الأبيض والأسود ، على أن يجمع العلاج بين السمات الجادة والفكاهية ، ويتوسل الكاتب أثناءه بكل وسائل الاثارة من حوادث ميلودرامية ، ومواقف خطابية وأبطال مثاليين في الخير ، وغيرهم مثاليين في الشر .

وبرغم أن محمد تيمور يسمى مسرحيته : « كوميدي » إلا أن جدية نظرته لموضوعه ، قد انتهت بـ « العصفور في القفص » إلى أن تصبح من لون الدرام فعلاً ، مع محاولات لطلاء الموضوع من الخارج طلاء كوميديا .

ونحن نعلم ما للدكتور على الراعي من باع طويل وخبرة عميقة سواء في الدراما الشعبية والكوميديا الشعبية أو ما يسميه بمسرح الشعب ، لكن إذا كان العامة في مصر أو أرباب مهنة المسرح يطلقون لفظ « درام » بما يحمل معنى الجدية أو المأسوية ، فإن هذا لا يعني أنه أصبح مصطلحًا فنيًا يمكن الأخذ به . كذلك فإن الكوميديا لا تتناقض إطلاقًا مع الجدية ، فهي فن يدعو بطبيعته إلى التفكير الجاد من خلال الضحك والسخرية والتهكم ، فهي تتطلب من الجمهور وعيًا عقلائيًا في حين ينحصر تأثير التراجيديا في الوعي الانفعالي . والدكتور على الراعي نفسه كاستاذ علم أجيالًا عديدة ، كان من الرواد الذين أكدوا أن الدراما تنقسم إلى كوميديا وتراجيديا ، ولذلك ليس هناك تعارض أو تضاد أو تناقض بين الدراما والكوميديا التي هي أحد فروعها .

ولذلك لم تكن الكوميديا أو العنصر الكوميدي عند تيمور مجرد طلاء للموضوع من الخارج ، بل كان دعوة المتفرج للتفكير والتأمل في القضية المطروحة في النص أو العرض المسرحي من خلال الاسترخاء النفسي الذي تتيحه الكوميديا . ولذلك فهي نابعة من النص ومتفاعلة مع مواقفه وليست مجرد قشرة خارجية هشة ورقيقة ويمكن الاستغناء عنها إذا جد الجد . ومن هنا كان حرص تيمور على وصف مسرحيته في عنوان جانبي بأنها « كوميدي مصرية ذات أربعة فصول » ، ثم عدل هذا العنوان في

المسرحية التالية « عبد الستار أفندي » الى « كوميديا مصرية أخلاقية ذات أربعة فصول » ، باعتبار أن الجانب الأخلاقي هو الهدف الجاد في الكوميديا برغم أن وسيلة التوصيل قد تبدو غير ذلك . ثم غير العنوان الجانبي في مسرحية « الهاوية » الى « كوميدى درام ذات ثلاثة فصول » على أساس أن الصراع الدرامى فى هذه الكوميديا تفاقم الى أن بلغ حسدا مأسويا فى المسرحية التى انتهت بوفاة البطل ، فالصراع الدرامى فى مفهوم الكوميديا عنده يمكن أن ينتهى الى حلول توفيقية أو سعيدة أو مأسوية طبقا لمراحل تفاعله وتطوره ، وليس هناك قالب جاهز ومعد سلفا لصب هذا المضمون أو ذاك فى قالب كوميدى خالص أو مأسوى خالص . وكما سبق أن قلنا فإن محمد تيمور لم يلتزم بمثل هذه القوالب بل ترك الصراع الدرامى يصل الى مداه الطبيعى ونتيجته الحتمية دون تدخل متعسف منه كى يوجهه وجهة معينة . ومن يتتبع السياق الدرامى عنده لابد أن يلمس هذه الخاصية الأصيلة فى مسرحه .

فى مسرحية « العصفور فى القفص » يبدأ السياق فى التبلور منذ أول مشهد من خلال حوار بين عزيزة هانم والدة حسن بك وزوجة الباشا ، ومرجريت الخادمة أو ( الكمريرة ) السورية ، وفيروز أغا خادم أو أغا السراى . يوضح لنا هذا الحوار الخاصية الأساسية فى شخصية محمد الزفتاوى باشا البخيل الذى يقتر على أهل بيته كل التقتير مما ذكر الدكتور على الراعى بشخصية أرباجون بطل مسرحية « البخيل » لمولير . وهذه الخاصية الأساسية سيكون لها دور حيوى فى تشكيل مجريات الصراع الدرامى فى المسرحية ، أى أن تيمور - مثلما فعل قبل ذلك فى قصصه - يدخل الى الخط الدرامى مباشرة دون تقديم أو تمهيد من شأنه تأجيل أو تعطيل ارتباط الجمهور به ثم سرعان ما نعلم من الحوار بين مرجريت وفيروز الخاصية الأخرى فى شخصية الباشا وتتمثل فى عشق المظاهر التى ينفق عليها بسخاء غريب نكاية فى خصومه الذين لا يستطيعون مجاراته فى هذا المضمار ، فى حين أنه لا يمنح ابنه حسن فى الشهر سوى ستين قرشا مما يضطره الى قضاء حاجياته سيرا على الأقدام :

« مرجريت : ده أبوه يا شيخ مايعرفش الا القرش بس . تعرف عمل ايه من مدة شهر ؟ اشترى خاتم الماز على كيفك يا باشا أغا وطرده الحاج بدوى علشان سرق رطل لحمه . »

فيروز : طيب وليه عنده خدامين . وكمريرات . وعربيات واتمبيرات وحاجات ومحتاجات ؟

مرجريت : عشان يقولوا عليه غنى ياسيدى . دى كلها مظاهر كدابة .

فاهم • وتعرف مين ضحكة كل ده • ابنه • ابنه المسكين •  
( تنهد ) مسكين حسن •

فيروز : لا • • حقه يا مرجريت • أنت كله عمالة تنهدى زى واحد يعنى  
ميت فى الحب خالص •

مرجريت : ( تجفل ) وبأحب مين ؟

فيروز : ( يضحك ضحكة سودانية ) هـ هـ هـ هـ هـ هـ • تحب عيون  
• • • ( يقلدها ) مسكين حسن •

مرجريت : ياسلام ياباش أغا ؟ أنا أحبه ؟ أنا الخدامة المسكينة الفقيرة •

فيروز : وهو الحب فيه غنى وفقير ؟ •

وبصرف النظر عن أن فيروز أغا هو نموذج البربرى الذى فرض نفسه  
بعد ذلك سواء فى المسرح أو السينما ، فإن جملة الأخيرة قد توحى ببداية  
مسرحية رومانسية فيها يتزوج ابن الباشا من الخادمة لأن الحب طوفان  
يكتسح فى طريقه كل الحواجز الاجتماعية والفوارق الطبقية • لكن مفهوم  
تيمور الواقعى أدى فى نهاية المسرحية الى مثل هذا الزواج لأسباب نفسية  
ومنطقية • فقد وجد حسن عند مرجريت الحنان والعطف والدفع الذى  
افتقده عند أبيه وفى أسرته ، أى أنهما التقيا على أرض مشتركة من الفقر :  
فقر مادي من ناحية مرجريت وافلاس عاطفى من ناحية حسن • أى أن الحب  
لم يكن بدافع من لواعج الهوى وتباريح الغرام كما يحدث فى المسرحيات  
الرومانسية ، بل كان من منطلق رغبة حسن فى الحصول على حنان بل  
واشباع جنسى تحقق بعد ذلك ، ولا مانع أن يكون حب مرجريت لحسن  
نوعا من التسلق الطبقي وهذا سلوك طبيعى وواقعى للغاية وإن تخفى تحت  
أقنعة رومانسية بصرف النظر عما إذا كان أقنعة مقصودة أو عفوية الخاطر •

هكذا يضع المتفرج يده من أول مشهد على مجرى الصراع الدرامى  
الرئيسى فى المسرحية ، والذى يجرى تعميقه بعد ذلك مشهدا وراء  
مشهد ، وفصلا وراء فصل • لكن هذا التعميق لا يصل الى حافة المأساة  
لحرص تيمور على إبعاد المتفرج عن الانفعالات الجامحة التى تمارسها المأساة  
عليه • من هنا كانت الأساليب والحيل الكوميدية التى يوظفها تيمور من  
حين لآخر حتى يمنح المتفرج فرصة الضحك والتسلية ثم التفكير والتأمل  
بعد ذلك • من هذه الحيل تكرار الجمل والردود بطريقة آلية دون تفكير  
عميق كما يفعل فيروز عندما يردد ويكرر سؤاله الآلى لمرجريت  
« جرى ايه ؟ » • وهو التكرار الذى يؤكد بأسلوب غير مباشر رغبة مرجريت  
فى التسلق الطبقي عبر حبها لحسن ، اذ أنها ترفض باستنكار وسخرية



شديدين مجرد تفكير فيروز في حبها وبالتالي الزواج منها ، فهي وان كانت خادمة فانها ليست على استعداد أن تتزوج من خادم بحيث تقضى عمرها كله في خدمة الأسىاد .

ومع الايقاع السريع لتتابع المشاهد يتعمق الجفاف العاطفى الذى يعانى منه حسن مما يشكل بالنسبة له قوة طرد مركزية تجاه انجذابه لمرجريت . وهو ما يتضح لنا فى حوار حسن مع ابنة خالته محمود طالب الحقوق الذى يبلغ من العمر خمسة وعشرين عاما ويكبر حسن بستة أعوام، فهو لا يزال طالبا فى الثانوى ويحمل من اندفاع المراهقة وانفعالاتها الكثير :

« حسن : بس ايه تقول فى واحد باشا يصرف زى ما انت عاوز فى الكماليات عشان الناس تقول عليه انه غنى . أما فى الضروريات فيستحيل انه يبز بقرش تعريفة .

محمود : ياسيدى معلش .

حسن : معلش ايه ياشيخ ، معلش ايه دانا عايش فى سجن كل مايقابلنى الأقيه مبوز ، دايم زعلان معايا ، تقولش يا أخى أنا بينى وبينه تار .

محمود : موش للدرجة دى . بقى انت ياسى حسن . . .

حسن : اسمع . تعرف جرى ايه أول امبارح ؟ طلعت الأول فى امتحان نص السنة . قمت ياسيدى دخلت فى السلامك قال عشان أبشره بالنتيجة . قمت لاقيته مع كبشة فلاحين جاينين يأجسروا عزبة أبو أحمد . قلت له وأنا فرحان ، بابا أنا أول الفصل . تعرف قال ايه ؟ اتفضل بره ياسى حسن . انت موش شايفنى قاعد أتكلم مع البهوات دول .

محمود : وبعدين ؟

حسن : ولا أبلىن . دخلت فرحان وخرجت مكسوف . ياشيخ دام محرم على كونى آكل معاه آل عيب ان الابن يأكل مع أبوه .

وهذا الابن المخلوب على أمره لايشكل نمطا متكررا فى مسرح تيمور ، اذ أنه على النقيض تماما من شخصية الابن عفيفى فى مسرحية « عبد الستار أفندى » . فمن الصعب أن نجد أنماطا متكررة فى مسرحيات تيمور ، فهي شخصيات متنوعة وتعبّر عن آمالها وآلامها الذاتية دون تدخل من المؤلف ، وان كان قد تحول معظمها الى أنماط تكررت ولا تزال تتكرر حتى الآن فى مسرحيات وأفلام كثيرة . كذلك فان عزيزة زوجة الباشا فى احترامها لزوجها برغم كل مثالبه على النقيض من نفوسة زوجة

عبد الستار التي لاتحمل له ذرة من الاحترام . وربما كانت الشخصية الوحيدة التي تكررت سواء فى القصص أو المسرحيات هي شخصية أمين بك ابن عم حسن ، ومثال الوارث المسرف الذى لايجد متعة فى الدنيا سوى تبديد ثروة لم يتعب فى جمعها .

وقد استخدم تيمور عنصر الكوميديا فى تعرية شخصية الباشا من الداخل حتى يبدو مضحكا فى صورته الكاريكاتيرية التى تصور مدى تقديره وبخله . وبرغم أنه باشا وأرستقراطى فان المتفرج يرفض التوحد معه لأن الكوميديا عامة والكاريكاتير خاصة كفىل بوضع الحواجز العقلانية بين المتفرج والشخصية مهما كانت خفيفة الظل وقادرة على جذب الانتباه كما نجد فى شخصية الباشا :

**الباشا :** ( للأغا وهو داخل ) اديه خمس قروش . خد . واذا كان مايرضاش اديله أربعة وان مارضاش كمان هات له البوليس لعنة الله على العرجية من صغيرهم لكبيرهم .

**الأغا :** ياسيدى مارضيش ياخذ ستة . ازاي أديله خمس قروش ؟

**الباشا :** أما انك قليل الأدب . اعمل الى قلت عليه ، وروح للباشكاتب وقوله يخصم من ماهيتك تلت أيام عشان خالفت الأوامر . ياللا . ( يخرج الأغا ) ( لزوجته ) قال أدى العرجى خمس قروش يقوم مايرضاش !!

**عزيزة :** طيب والباشا جاى منين ؟

**الباشا :** من العباسية ياستى .

**عزيزة :** ما هي المسافة بعيدة قوى من العباسية للدرب الأحمر !

**الباشا :** ياستى القرش الأبيض ينفع فى اليوم الأسود . الناس بتقول علينا أغنيا ولكن مين عارف يمكن نفتقر . تعرفيش أنا طردت امبارح الحاج عارف ليه ؟ عشان سرق شوية برسيم . أما الخدامين ، أعوذ بالله منهم ، دول شياطين ! .

وهو على استعداد للتذرع بأية حجة مهما كانت واهية أو سخيفة أو تافهة حتى يسد فى وجه الآخرين أى باب للانفاق يحاولون فتحه . فمثلا عندما ترجوه زوجته أن يشتري حلة اسمو كنج لابنه حسن كى يحضر بها فرح عبد الرحمن بك ، فاذا به يقول بعفوية عجيبة واستنكار شديد : « بدلة اسمو كنج ؟ عاوز يلبس زى الكفرة . ده فرح مشؤوم ده الى عاوزة تخربيني عشان خاطره » ، ثم تذرع بحجة أخرى ، وكأنها عذر أقبح من

ذنب ، مبررا سبب حرمان ابنه حسن من حضور حفل الفرح لأنه بالأمس  
« كان فى سبلندد بار قاعد بيشرب كازوزة • أما عجائب ياناس • • شاب  
صغير ما حصلش عشرين سنة بيشرب كازوزة !! » •

هكذا تبدو الشخصية متسقة تماما مع أقوالها وتصرفاتها مما يدل  
على مدى تبلورها ووضوحها فى ذهن مؤلفها • فكل التطورات سواء فى  
الحوار أو الحدث تعمل على تعميق ملامحها وخصائصها فى مواجهة تعميق  
ملامح الشخصيات الأخرى مما يوسع من الفجوة أو الهوة فيما بينهما ،  
ويجعل الصدام بينها محتما عند ذروة الأحداث • وكلما اتسعت الهوة بين  
الباشا وابنه حسن ، ساعد ذلك على تعميق علاقته بمرجريت برغم الفجوة  
الطبقية بينهما • فقد وجد عندها الدفء والارتواء اللذين افتقدتهما فى  
بيته ، وخاصة أنها كانت من الذكاء والدهاء بحيث أخذت بيده لعبور هذه  
الفجوة بدعوى أنها غير موجودة أصلا :

« مرجريت : أنا برضو يا حسن بنت ناس والفقير هو الى حوجنى للخدمة •  
حسن : أنا عارف كده • لكن ماعلش يا مرجريت • حقك على • صحيح  
بتحنى على ؟

مرجريت : ( تبتسم ) ما حدش بيحن عليك فى البيت ده قدى •  
حسن : وأنا كمان أحن لك كثير ( يهم بتقبيلها فتفلت منه ) •  
مرجريت : الله • • الله •

حسن : ( يقترب منها ثانيا لتقبيلها ) تعالى •

مرجريت : ( تفلت منه ) الله • الله • إيه ده !! » •

بهذا الأسلوب الخبيث تتلاعب مرجريت بعواطف حسن حتى يصبح  
فى النهاية تحت سيطرتها تماما • فهى تثير رغباته وغرائزه وعندما تصل  
الى درجة الاشتعال تتمنع وتروغ منه كما يروغ الشعب حتى تؤكد له أن  
كونها مربية أو كمريرة لا يعنى أنها رخيصة ويسهل الحصول عليها ،  
فلن يحصل عليها الا بنفس الأسلوب المتبع مع الشريفات من بنات  
طبقة ، فهى فى قراره نفسها لا تقل عنهم فى شئ • وخاصة أنها خبيرة  
بطبقة الأثرياء الذين تراهم على حقيقتهم داخل بيوتهم بعيدا عن مظاهر  
الثراء والأبهة التى قد تخدع الآخرين عندما يرونهم فى الحياة العامة •  
وهى حقيقة غير جذيرة بالاحترام اذا أخذنا الباشا مقياسا لها • فهو مثلا



يقول لمحمود ابن خالة حسن الذي التحق بمدرسة الحقوق لرغبته في العمل بالمحاماة :

**الباشا :** أبوكاتو ؟ أعوذ بالله من الشيطان الرجيم . . يا شيخ سيبك . .  
دا مين يجوزك بنته ومع ذلك برضه أبوكاتو أحسن من حكيم .

**محمود :** والله يا باشا مانيش شايف وجه التفضيل .

**الباشا :** يا بنى كل شىء بيحصل فى الدنيا بالقضاء والقدر . . فايه بقى  
فايدة الطب ؟ وأنا كان ليه صاحب كان عنده تمان عيال بسبعة  
جامدين زى الحديد وواحد ضعيف العقل والجسم قام ماتو السبعة  
وعاش الثامن . قوللى بقى الطب عمل ايه وفايدته ايه ؟

**محمود :** الطب عشان الاحتراس والتوقى . موش عشان منع الموت .  
ده شىء فى يد الله .

**الباشا :** سيبك يا شيخ من الأفكار دى . دى كلها كفر فى كفر .

هذه هى عقلية الباشا . لانعرف اذا كان رايه هذا صادرا عن بخله  
وتقتيره حتى اذا ما استدعت الحاجة احضار طبيب الى البيت فان رايه  
يكون معروفا سلفا ويتجنب بذلك دفع أجره ، او أنه يؤمن حقيقة بأن  
ممارسة الطب تتعارض مع ارادة الله التى لا بد أن تنفذ ، فى حين أن كل  
شىء فى هذا الوجود مخلوق باذن الله ، والطب ليس استثناء من هذه  
القاعدة الكونية . فالمسألة فى النهاية أن الباشا فى حقيقته رجل أجوف ،  
تافه ، جاهل ، لايعرف فى هذه الحياة سوى المظاهر الكاذبة الخادعة .  
فمثلا نجده يشتري قاموس « لسان العرب » ويضعه فى حجرة الضيوف  
ليتباهى به أمامهم برغم اعترافه أنه لايفهم فيه شيئا . فهو مجرد زينة  
للعيون . وعندما أصيب بالصداع اشترى « ورد الجلشاني » ووضع  
الى جانب الوسادة فى سريره ، ومنذ ذلك اليوم ذهب الصداع بلا رجعة .

فاذا ما قارنا عقلية الباشا بعقلية المربية مرجريت سنجدتها أكثر  
تفتحا منه ، بل انها تملك النظرة الاستراتيجية التى تحدد لها هدفها  
النهائى وأفضل السبل المؤدية الى تحقيقه . وهى لاتعانى من عقد نقص  
تجاه الطبقة التى تعمل فى خدمتها بل ترى أن من حقها أن تصبح عضوا  
فيها . فهى على الأقل تملك عقلا أفضل من عقول بعض أعضائها .

ومن الواضح أن شخصية الزفتاوى باشا فى هذه المسرحية الرائدة  
تركزت بصماتها واضحة على نمط الباشا الذى عرفه المسرح والسينما

بعد ذلك بصفة عامة . فقد فتح تيمور السبيل الى النقد الذاتى لطبقته وتعريتها من الداخل دون حرج أو حساسية ، وهذا دليل ملموس على المناخ الليبرالى الذى كان يتمتع به ويمنحه فرصة النقد والسخرية والتهكم والمبالغة الكاريكاتيرية كلما تطلب الموقف أو الشخصية ذلك . ولولا هذا المناخ الصحى لكان تيمور عرضة للهجوم الشخصى من أبناء طبقته الذين يمكن أن يروا فيما يكتبه تجريحا لهم . لكن نظرتهم الواعية بالطبيعة البشرية أكدت لهم أن سلبيات وأخطاء فرد أو أفراد من طبقتهم لا تنسحب على الطبقة كلها ، فليست هناك طبقة من الملائكة وأخرى من الشياطين .

وتبدو المفارقة العجيبة بل والمقلقة اذا ما قارنا ما كان يجرى فى تلك الأيام المبكرة من القرن العشرين وما نراه الآن ونحن على أبواب القرن الحادى والعشرين . كان أجدادنا يتقبلون النقد بل والتهكم والسخرية بصدر رحب ، فهم فى نظرهم وسائل للتحليل والكشف والتعرية والتنوير ثم التصحيح فى النهاية حتى تواصل الحياة مسيرتها نحو أهدافها المنشودة . أما الآن فقد أصبح نقد أى فرد من أفراد طبقة اجتماعية معينة أو فئة حرفية محددة أو أى قطاع آخر من قطاعات المجتمع بمثابة اهانة جارحة لكل أفراد الطبقة أو الفئة أو القطاع ، بل ويستدعى الأمر رفع القضايا أمام المحاكم لرد الشرف واستعادة الكرامة المفقودة !! وهذا الحجر المفروض على النقد والكشف والتنوير وغير ذلك من الوظائف التى ينهض بها الفن فى حياتنا ، هو حجر على الفن ذاته ، وحرمانه من تبنى أى مضمون فكرى وحيوى وجاد ، وتحويله الى مجرد وسيلة فجأة للتسلية العابرة التى لاتمس حياة الناس من قريب أو بعيد . وبذلك يمكن أن تتحول ليبرالية العصر الذى عاشه تيمور الى فاشية العصر الذى نعيشه حين يتربص كل واحد بالآخر بحجة أنه يمس شرف الطبقة أو كرامة الفئة التى ينتمى اليها .

فى هذا المناخ المتفتح لكل الآراء والتوجهات استطاع تيمور أن يبدع فنه المسرحى . فعلى الرغم من انتشار الروح الرومانسية المسرفة فى العاطفة فى ذلك العصر ، استطاع تيمور أن يشق مجرى عميقا لاتجاهه الواقعى دون مقاومة من الرومانسيين ، بل ورحبوا باتجاهه الجديد على أنه اثراء للحياة الفكرية والفنية ، بل وضحكوا معه على المواقف المسرفة فى العاطفة المتأججة والمشبوبة . وهو ما يتضح فى حوار بين محمود وحسن زاخر بالسخرية من نمط العاشق الولهان لدرجة الموت :

« محمود : كان يبحب بنت فقيرة مريضيش أبسوه يجوزها له قام المغفل

يموت روحه . بالله عليك موش مغفل .

حسن : مغفل ازاي ياشيخ . ده مات شهيد .

محمود : سيبك يا شيخ دا الحب جنون فى جنون ،

وعلى الرغم من رومانسية حسن التى تغلف معظم تصرفاته تجاه مرجريت بصفة خاصة والتى تظهره بمظهر العاشق الولهان المدله فى حبها ، وتجعله نموذجا له ضمن نماذج كثيرة فى أعمال روائية ومسرحية عديدة تمثل تنوعات مختلفة عليه ، فانا ندرك مع تطور الأحداث والمواقف أنه لم يكن بالغفلة الرومانسية التى تصورناها فيه ، بل انه كان واعيا بسلوكه والدافع اليه بأسلوب واقعى يصل الى درجة « مكره أخاك لا بطل » أو « المضطر يركب الصعب » . فالحب ليس فى نظره مجرد تهويمات وهواجس وشطحات عاطفية لاتحمل فى طياتها أى منطق عقلاى ، بل هو اشباع عاطفى بمعنى الكلمة ، والانسان بطبيعته يبحث عن هذا الاشباع بكل الوسائل ، فاذا لم يجده داخل بيته ، بحث عنه خارجه بصرف النظر عن نوعية مصدره . مما يدل على اطلاع تيمور على انجازات مدرسة التحليل النفسى بصفة عامة وفرويد بصفة خاصة فى تلك المرحلة المبكرة من تاريخ علم النفس ، وقدرته على توظيفها فى تحليل شخصياته وتطويرها على هذا الأساس :

« محمود : أنت نسيت ان كل حب له أجل محدود .

حسن : والله يا محمود أنا مادفعنيش لحب مرجريت الا البؤس الى أنا عايش فيه . أدبك شسايف وعارف الى بيعمله أبويه فى . يعنى لو ماكنش بيعذبني العذاب ده كله . . والا كان بيعن ويشفق على شويه كنت لاحببت ولا نظرت أى نظرة لمرجريت ولاخلافها . أعمل ايه يا أخى ماحدث بيعن على فى البيت ده غيرها . أعمل ايه اذا كانت هى الوحيدة الى شايفها قدامى .

محمود : أنا ح أسيبك دلوقتى لكن عاوز انك تتأنى وتفكر ،

ومع ذلك كان سلوك حسن مع مرجريت سلوك الفارس الشهم الذى يحب فتاته ويحنو عليها ويحترمها ويعبر عن مشاعره تجاهها بالهدايا ، وذلك على النقيض من سلوك عفيفى الذى كان يستغل الخادمة دائما فى أغراضه وخططه فى مسرحية « عبد الستار أفندى » ، مما يدل على حرص تيمور على أن تكون لكل شخصية كيانها الذاتى المستقل الذى لايتأثر بكيان أية شخصية أخرى حتى لو كانت فى ظروف أو مرحلة عمرية متشابهة ، اذ ان بعض الشخصيات تفرض ملامحها على مؤلفيها بحيث يمكن أن تتردد أصداؤها أو يتكرر بعض خطوطها فى أكثر من عمل ، خاصة اذا كانت هذه الملامح الفكرية والاجتماعية مستمدة من شخصية المؤلف نفسه . لكن محمد تيمور كان حريصا دائما على الفصل بين آرائه وتوجهاته وميوله



الشخصية وبين الكيان المتميز لشخصياته . فمثلا نجد الشعر الذي يلقيه حسن في المشهد الخامس من الفصل الثاني ، شعرا نابعا من موقفه ونظراته الى الحياة برغم أنه من تأليف محمد تيمور الشاعر الذي استطاع اخضاع الحوار الدرامي لسواء أكان نثرا أم شعرا لمقتضيات الشخصية والموقف ، ذلك أن حسن شاب مثقف وعاشق للشعر والأدب ومن الطبيعي أن يلقي على أصدقائه أبياته التي يقول فيها :

حياتي هي الحب والحب ديني	وللحب قضيت عمري شقيا
أمانى في الحب شيء كثير	ومأملت يا قوم من الحب شيئا
عذابى كبير ولولا عذابى	لما كنت صببا عفيفا تقيما
ولى فى الهوى عفة لاتجارى	ونفس ترى الموت حلوا هنيا
فقيم الملامة يا من يلوم	ولولا الغرام لما كنت حيا

ولم يكتف محمد تيمور بأن تكون الأبيات معبرة عما يجيش بنفس حسن على مستوى المضمون ، بل حرص من ناحية الشكل على أن تكون بالبساطة التي تناسب شابا مثله لا يزال فى التاسعة عشرة من عمره . والدليل على ذلك أن مستوى تيمور وانجازه الشعرى أكبر وأعقد بكثير من أبيات حسن ، وهو ما سيتضح لنا فى الفصل التالى من هذه الدراسة عندما نقوم بتحليل آفاق التحديث الشعرى عنده .

وكان من الطبيعي أن يعرف الباشا علاقة ابنه حسن بمرجريت ، بل انه يضبطه بنفسه وهو يهم بتقبيلها ، وعندما يشرع الباشا فى ضربها يتصدى له حسن لأول مرة فى حياته ويمنعه من ايذائها ، كما تتدخل عزيزة زوجة الباشا وتطلب من الخادمة أن تجمع حاجياتها وتغادر البيت فورا حتى لاتتفاقم الأمور . عندئذ يعلن حسن موقفه الشهم ويقرر الرحيل عن البيت معها برغم تهديد أبيه بضربه وإيقافه عند حده . لكنه لم يكن يملك بعد القدرة على اتخاذ قرار حاسم ومصيرى مثل هذا فتضطر مرجريت الى أن ترحل بمفردها . لكن العلاقة لاتنفصم عراها بينهما فيتبادلان الخطابات الغرامية الملتهبة التى كان مضمونها كفيلا بتحويل مسار الأحداث وتصعيده الى ذروة جديدة .

ففى الخطاب الاول أخبرته بحملها منه كنتيجة وترويج لحيهما الملتهب ، وفى الخطاب الثانى تطلب منه المساعدة بعد احساسها بعجزه عن التحرك ، وفى الخطاب الثالث هددته بالحضور حتى لاتتفاقم الأمور وتدفع هى الثمن الباهظ بمفردها . صحيح أن حسن شاب شهم وأصيل ، لكنها ليست تلك الشهامة الرومانسية التى تجتاح فى طريقها كل العوائق كالأعصار ومهما كانت التضحية . انها شهامة من النوع الواقعى الذى

يحتاج الى دافع خارجي لابرازها وتحريكها في حدود الامكانيات والظروف المتاحة . وكان خطاب مرجريت الأخير الى حسن بمثابة هذا الدافع الخارجي .

في البداية بكى حسن لعجزه عن اتخاذ قرار حاسم ، فهو لا يملك أسباب اعالتها هي وطفلها ، وفي الوقت نفسه لا يسمح له ضميره بالتخلي عنهما والهرب بجلده ، فلن يكون بهذه الخسة أبدا . ولا يترك تيمور هذا الموقف بهذه الجهامة الميلودرامية بل سرعان ما يخفقه بالعنصر الكوميدي حتى لا يطفئ الانفعال الجامع عند المتفرج على التفكير المتأنى الذي يتطلب حلا عقلانيا للمشكلة . ويتجسد هذا العنصر في شخصية أمين ابن عم حسن ، المسرف ، المهزار الذي لا يأخذ أى موضوع بأى نوع من الجدية :

أمين : ( يذهب ويمسك يد حسن ) حامل . . . براقو عليك يا أبو على .

محمود : ( لنفسه ) كويس خالص .

أمين : وفين يا أخى المصيبة الكبيرة الى عمال تدور عليها ؟

حسن : يا أخى سيب الهزار . الولد ده مين حايربيه .

أمين : أمه ، والا أبوه ، والا أى واحد . القصد يتربى والسلام . وكلام فى سرك لما أبوك راح يسمع بالمسئلة . .

حسن : يطرذننى من البيت .

أمين : أبدا يا عبيط . ده حاينبسط منك قوى لما بعرف انك واد تمام ، جددع .

محمود : تمام ايه وجدع ايه يا شيخ !

أمين : معلوم تمام وجدع . على الأقل أجددع منى . ده أنا بقى لى يجى خمس سنين مع يجى سبعين واحدة ولا عرفتتش أعمل كتكوت ، والواد المفصوص ده فى ظرف خمس تشهر يعمل عملته ديه ، أما براوه عليك صحيح يا أبو على !

لكن الموقف يعود الى جديته ويواجه حسن أمه بأنها اذا لم تساعد مرجريت ، فانه سوف يغادر البيت لكى يربى ابنه بأية وسيلة أو سيقتل نفسه لأنه لن يحتمل احساسه بالذنب . وبالفعل يخرج مسدسه من جيبه لكن أمه تصرخ فى اللحظة التى يخطف فيها محمود المسدس من يده . فالبطل عند تيمور بصفة عامة لم يعد ذلك البطل المغوار القادر على اتخاذ قرار مهما كانت التحديات التى تواجهه وتهده . فهو غالبا شاب متردد ،

مهزوز ، قلق ، عاجز عن المواجهة والتصدي لمشاكله ، سواء المتسبب فيها أو المفروضة عليه ، وغالبا ما يلجأ الى الهرب منها اما بآدمان الخمر والميسر كما يفعل بطل رواية « الشباب الضائع » ، أو بمحاولة الانتحار أو ادعاء المحاولة كما يفعل حسن فى « العصفور فى القفص » حتى يجبر الآخرين الملهوفين عليه مثل أمه على مساعدته بطريقة أو بأخرى . كذلك نجد عبد الستار فى مسرحية « عبد الستار أفندى » رجلا لا يحترمه الآخرون وفى مقدمتهم زوجته وابنه ، وهو لا يبالي بذلك الموقف المهين لأنه لا يهمه احترام الآخرين له وذلك لانشغاله بالبحث عن ملذاته وفى مقدمتها غرامياته مع خادمته . أما فى مسرحية « الهاوية » فيمثل بطلها أمين كل مظاهر الضياع وفقدان الإرادة والاستسلام تماما لنزوات النفس الامارة بالسوء الى أن تبتلعها الهاوية فى نهاية المسرحية ويموت ضحية لآدمانه الكوكابين .

كان البطل الذى عرفه الأدب العربى قبل تيمور ذلك النموذج الذى نقابله فى الملاحم والسير الشعبية وقصص الشطار والعيارين والذى تتجسد فيه كل خصائص القوة والجرأة والاقدام والجبروت والدهاء والخبث والمراوغة ، ولا يعرف الخوف أو التردد أو التوجس أو القلق طريقا الى قلبه ، ويمثل حصن أمان لكل أتباعه ومريديه والمؤمنين به . لكن ذلك كان فى عصور تميزت فيها الحياة بالبساطة والسلاسة والوضوح ، أما فى العصر الحديث الذى افتتحه محمد تيمور بأعماله الأدبية الرائدة ، فهو عصر معقد ، قلق ، مضطرب ، لاهث ، متناقض مع نفسه . والانسان فيه حائر ، متردد ، وخائف من احتمالات غامضة وتوقعات غير محددة ، وذلك على النقيض من انسان العصور القديمة الذى كان فى خوفه - اذا شعر بالخوف - مدركا تماما لمصدر خوفه ، وبالتالى نظل المسألة محصورة فى دائرة الخوف الطبيعى ولا تتسع لتحتوى بعد ذلك مشاعر القلق والتوجس والاكتئاب واليأس وغير ذلك من أعراض العصر الحديث الذى كان من الطبيعى أن يتم فيه اكتشاف علم النفس ومنهج التحليل النفسى لمواجهة هذه التعقيدات والمتاهات التى لم يعرفها الانسان من قبل .

واذا كان تيمور يملك القدرة على توظيف الكوميديا والفارص والكاريكاتور والتراجيديا والميلودراما طبقا لما يتطلبه تتابع المواقف وإيقاعها ، فانه فى الوقت نفسه قادر على مزج هذه العناصر بحيل الاثارة وأساليب التشويق حتى يمزج الانفعال بالفكر داخل المتفرج . فعندما تأكدت الأم من مجيء مرجريت الى البيت لحسم موضوع حملها ، تضع خطة مع حسن ومحمود كي يكون الباشا بعيدا عن البيت حتى يمكن تسوية المسألة الشائكة دون علمه لأن أحدا لا يعلم ماذا سيكون تصرفه لو علم بتلك الكارثة . ويدخل الباشا بالفعل وهو يصرخ من المصيبة التى سقطت على



أم رأسه دون أن يتوقعها على الإطلاق . عندئذ يسرى مس كهربى فى الأم وحسن ومحمود لأنهم يظنون أنه لابد أن يكون قد قابل مرجريت وقصت عليه تلك المصيبة التى يصرخ منها ، وهذا ظن من الناحية الدرامية فى محله تماما . فهم يتوقعون مجيئها بين لحظة وأخرى وفى الوقت نفسه يدخل الباشا وهو يتأوه من وقع المصيبة على عقله وفكره .

ويواصل تيمور تصعيد الموقف بكل ما يتبعه من عوامل الاثارة والتشويق سواء بالنسبة للشخصيات التى تواجه الباشا أو بالنسبة للمشاهدين فى المسرح ، الى أن ترجوه زوجته أن يخبرهم عن هذه المصيبة التى يتوقعونها منذ مجيئه واستمراره فى الولوج ، وليكن ما يكون بعد أن تأكدت ظنونهم ووساوسهم . لكن التصعيد الميلودرامى يتحول فجأة الى كاريكاتير مثير للضحك عندما يقول :

« الباشا : الى جري انى وأنا جى من عند حسن باشا رضوان قابلت واحد شحات فى السكة . قمت بدال ما أديله قرش تعريفه ادितه خمس قروش صحيحة ، ياخوانه خمس صاغ عملة فضة ، ياناس راح منى خمس صاغ النهاردة . عزيزة : فداك يا باشا .

الباشا : فدايه ؟ ايه الكلام ده . ده بقى موش كفاية انى أروح لحسن باشا رضوان أقوم ما ألقاهوش فى البيت ، وكمان أدى لواحد شحات حته بخمسة ، ياخبر أسود . ياخبر أسود . محمود : معلش يا باشا .

الباشا : معلش ازاي . . دى حته بخمسة الواحد يشتري بها رطل لحمه آه يانا آه يانا . وقعت أنده على الشحات عشان آخذ منه الخمس قروش ما أمكنش أبدا ، بقى يجرى زى الوابور ابن الكلب ! » . والتحول فى هذا الموقف الدرامى من توقعات الميلودراما الى امكانيات الكاريكاتير المفجرة للضحك ليس تحول مفتعلا ومقحما لاثارة ضحكات الجمهور ، بل هو تطور منطقي وتوليد طبيعى لسمة أساسية فى شخصية الباشا وهى سمة البخل والتقتير ، ويستمر توليد الموقف الدرامى بمحاولات محمود وزوجة الباشا اقناعه بإبلاغ الشرطة عن هذا الشحاذا لأنه تحول الى نصاب ولص . ويبدو على الباشا الاقتناع لكنه كلما هم بالخروج فانه يتراجع فى آخر لحظة على أساس تركه هذه المهمة لمن هو أقل منه ، ثم يكررون محاولة اخراجه من البيت بأى ثمن حتى لا يرى مرجريت ، فيقنعونه بالذهاب مرة أخرى لزيارة حسن باشا رضوان حتى لا يضيع فرصة انتخابه فى مجلس المديرية ، فقد قضى سنوات مجده وانتخابه يعاد

أكثر من مرة ولا يستطيع أن يتصور نفسه خارج هذا المجلس . وبعد اقدام وتردد من الباشا يقرر أخيرا الذهاب وعند الباب يقابل مرجريت وهي داخله فيقف مبهوتا عند رؤيتها .

وهكذا دائما يحدث عكس ما تتوقع الشخصيات في آخر لحظة سواء أكان مفاجأة سعيدة عندما اكتشفت أن الباشا يتكلم عن الشحاذ وليس عن مرجريت أو مفاجأة صاعقة مثل التقاء الباشا بمرجريت بعد كل التخطيط الذى جرى لإبعاده عن المنزل حتى لايراها . وتتحول المواجهة الى تجربة ساخنة ينضج حسن على نارها فيصارع أباه بأن مرجريت حامل منه والواجب يدفعه الى مساعدتها والوقوف الى جانبها لأنه المسئول الأول عما جرى لها . وبالطبع يشتعل الصراع بين حسن وأبيه الذى لايحتمل تصاعده بهذا الشكل فيقرر طردهما معا من البيت ، وتتدخل مرجريت محاولة تلطيف الجو بكلمات ترددت بعد ذلك فى كثير من المسرحيات والأفلام المصرية والعربية ، وكانت محكا لظهار مدى شهامة الطرف الآخر أو خسته :

مرجريت : يا باشا ماتخافش . كنت أظن ان الأغنياء فى قلبهم رحمة على الفقراء . كنت أظن الباشوات يعرفوا الواجب . كنت أظن ان الرحمة والشفقة لسه موجودة فى الدنيا . لكن دلوقت عرفت الحياة عبارة عن غش وخداع وظلم . ماتأخذنيش ياسعادة الباشا الى جيت وقلقت راحتك . وانت يا حسن دلوقت عرفت انك راجل صحيح . خليك يا حسن مع أبوك وأمك . مايصحش أنك تسيبهم عشان بنت مسكينة زى . أما أنا عندى رب ماينساش حد .

حسن : ( يسرع ويتقف بجوارها ) استنى يا مرجريت . يستحيل تطلعى من هنا من غير ما أكون معاك . انت بتحسبيني راجل متوحش ما عنديش شفقة ولا رحمة . أبدا . لازم أعيش معاك ونربى سوا الولد الى لسه ماشفش نور الدنيا .

ويخرج حسن مع مرجريت بالفعل وتنهار الأم فى مشهد ميلودرامى لا يصل الى آخر مداه لأن العنصر الكاريكاتيرى فى شخصية الباشا يطفح مرة أخرى على السطح ، فينادى على سكرتيه عبد السلام أفندى وهو فى غاية السعادة والنشوة لأنه تخلص أخيرا من مصاريف ابنه ، وينتهى المشهد السادس والأخير من الفصل الثالث والباشا يصدر تعليماته لسكرتيه كالآتى :

« الآن وقد طردنا ولدنا العزيز حسن بك على من منزل سعادتنا . أمرنا بما هو آت :

أولاً : انزال مرتب اللحمة من ثلاثة أرطال الى رطلين ونص .

ثانياً : انزال مرتب الخضار من ستة قروش لخمسة .

ثالثاً : انزال مرتب العيش من ثلاث وقق الى وقتين ونصف .

رابعاً : انزال مرتب . . . . ، .

ثم يبدأ الفصل الرابع بعد عام من الأحداث السابقة في شقة حسن ومرجريت وطفلهما حيث تحكى مرجريت لمحمود كيف تم تأجير شقتيهما ، وكيف عمل حسن مستخدماً في دكان الجمال بستة جنيهات في الشهر ، وكيف أنجبت ابنتهما ، وكيف تساعدهما زوجة الباشا وتزورها مرة كل أسبوع دون علم الباشا . فلم يأنف أقارب حسن وأصدقائه الارستقراطيون من زيارة بيته بعد أن تحولت مرجريت الى مدام حسن بك . بل كانوا يتفكهون معبرين عن سعادتهم بأن الطفل لا يشبه جده على الإطلاق . ويبدو أن قوانين الوراثة التي تم اكتشافها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وأصبحت محل دراسات مستفيضة بعد ذلك ، قد أصبحت ماثار تعليقات بين المثقفين المصريين في أوائل القرن العشرين .

لكن الباشا واصل تصعيده للموقف وقرر عمل « وقفية » على أساس اخراج ابنه منها بحيث يحرمه تماماً من الميراث . ويبدو أن التصعيد بلغ درجة عالية أكثر من اللازم وأصبح من الصعب حسمه بطريقة درامية نابعة منه ، فاضطر تيمور الى توظيف شخصية حسن باشا رضوان الذي سمعنا عنه من قبل لرأب الصدع الذي اتسع بطريقة تهدد بناء المسرحية بالانهيار . فنفاجاً بهذا الباشا وهو يزور حسن في بيته لشكره على انقاذ حياته من موت محقق عندما كان يستقل الترام وحسن الى جانبه . وتعجل النزول قبل أن يقف الترام فزلت قدمه ولولا امساك حسن بكتفه لكان قد وقع تحت العجلات . وعندما شكره وسأله عن اسمه اكتشف أنه ابن الزفتاوى باشا صديقه العزيز ، واندحش لأنه لم يعرف ابنه من قبل ، وتضاعفت دهشته عندما عرف أن الابن غير مقيم مع أبيه . فينتهز محمود وأمين الفرصة ويقصان على رضوان باشا القصة برمتها فيعلق بقوله :

« آه . أدى غلطة الأبها . غلطتنا . نشد الخناق على أولادنا حتى لما يعصونا نطردهم . ولكن لازم أصالحهم مع بعض ، » .

ويبدو أن الموقف الدرامي فقد القدرة على التوليد من داخله فليجأ تيمور الى هذه الحيلة أو الصدفة لتطويره من الخارج . وهي صدفة تبدو غير محتملة لأنه كيف لأمين - ابن عم حسن - مثلاً أن يمتلك سيارة في حين يركب حسن باشا رضوان الترام ، ويتصادف جلوسه الى جوار حسن الذي



يتصادف أن ينقذه من الوقوع تحت عجلات الترام فيقرر رد جميله هذا بأية طريقة ؟ ويأتى رد الجميل هذا فى صورة رآب الصدع الذى وقع بين الابن وأبيه ؟ وخاصة أن الزفتاوى باشا لا يستطيع أن يرد طلبا لرضوان باشا سنده الرئيسى فى إعادة انتخابه فى مجلس المديرية .

ويذهب أمين لاضرار الزفتاوى باشا بهجة أن حسن رضوان فى انتظاره فى بيت بالمناصرة لمسألة تخص مجلس المديرية ، وهو هالايمن أن يرفضه . وبالفعل يقبل على رضوان باشا ويتجلى تفاهقه فى اصراره على تقبيل يده برغم رفض رضوان باشا لهذه المحاولة . ويحكى رضوان باشا قصة مشابهة تماما لقصة حسن فنفاجا برأى مختلف كلية عن رأيه الفعلى فى موضوع ابنه حسن ، اذ أن كل هه أن يوافق رضوان باشا حتى ينال رضاه وبالتالي يعاد انتخابه فى مجلس المديرية .

ويكتشف الزفتاوى باشا الورطة التى أوقعوه فيها ، وعندما يحاول التملص منها ، يواجهه رضوان باشا بحتمية الجمع بين الاعتراف بزواج ابنه ، ومنحه ستين جنيها فى الشهر لمصاريف البيت ، وعدم حرمانه من الميراث ، وبين إعادة انتخابه فى مجلس المديرية ، وهو الانتخاب الذى لا يمكن أن يصرف نظره عنه . هنا يبرز العنصر الكاريكاتيرى فى شخصية الباشا مرة أخرى ويتغير موقفه بطريقة آلية تنم عن مدى الانتهازية التى ينطوى عليها ، وعدم صدقه فى كل الآراء التى يبديها ، اذ أن مصالحه الشخصية هى القاعدة الدائمة التى ينطلق منها فى كل تصرفاته بصرف النظر عن الشعارات الزائفة التى يعلنها ويؤكد بها باستمرار . بل يصل به النفاق لدرجة أنه يعلن لرضوان باشا أن « ما حد حنن قلبى الا الطفل الصغير ده » ، وذلك طالما أن هذا الطفل الصغير سهل له مهمته فى دخول مجلس المديرية .

لكن المنهج الواقعى عند محمد تيمور يتجلى فى نهاية المسرحية على لسان رضوان باشا اذ أن التثام شمل العائلة بهذا الشكل يبدو رومانسيا الى حد كبير على أساس أن الحواجز الطبقيّة والاجتماعيّة بين المربة وابن الباشا زالت بهذه البساطة الشديدة والخاتمة السعيدة . يقول رضوان باشا :

« الحمد لله . ودلوقت بقى حيث انكم اصطلحتم فانا لى كلمة صغيرة أقولها لك يا محمود بك انت وأمين بك . ما تظنوش ان حسن عمل طيب . الظروف كانت قاسية عليه يا بنى يا محمود وانت يا أمين . انتم لسه ماتجوزتوش . وأدنتم شفتكم بعينكم الغلب الى شافه حسن . فانصحكم انكم ماتجوزوش الا من جنسكم ولا تطلعوش من خلف أبهاتكم . أستاذن بقة » .

يوجه رضوان باشا حديثه الى محمود فأمين لانيهما لم يتزوجا بعد وحتى يستفيدا من الدرس المؤلم الذي مر به حسن . وهذه النظرة الواقعية هي نظرة علمية الى حد كبير ، وقد عبر عنها الأديب الاشتراكي الكبير برناردشو في أكثر من مسرحية له . كان رافضا للحلول الرومانسية مثل تيمور لأن الحواجز الطبقيّة لا يمكن تجاوزها أو تخطيها بالسهولة التي يتصورونها ، اذ أن كل انسان يتشرب كل قيم طبقته وتقاليدها وأفكارها وتوجهاتها وسلوكياتها ، سواء بطريقة واعية أو غير ذلك ، وبالتالي فهي جزء من تكوينه النفسي والفكري والثقافي والحضاري كما أنه جزء من تكوينها هي أيضا . وسطوتها عليه في كثير من الأحيان تصل الى سطوة القدر على الشخصيات في المآسى الاغريقية بحيث يصعب الفكك أو التخلص منها . ولذلك يشبه برناردشو القادمين من طبقات اجتماعية مختلفة مثل القادمين من كواكب كونية مختلفة ، أي أن التفاهم والتجاوب بينهما أمر يكاد يكون في حكم المستحيل ، اذ أن كلا منهما يفسر مفردات الآخر بشفرته الخاصة ، ومجرد اختلاف الشفرة والدلالة معناه رسوخ الحواجز والعوائق بينهما . فلا أحد يستطيع أن يتخلص من تقاليد طبقته وروحها التي تشربها منذ مولده . والحلول الرومانسية لا تصلح لحسم التناقضات الطبقيّة وسد الثغرات والفجوات فيما بينهما . ولذلك فإن الحدث الرومانسي الميلودرامي الرئيسي في المسرحية لم يغير من منظور تيمور الواقعي والعلمي الذي لا يتجاهل الطبقة كواقع لا فكاك منه . انها ليست نظرة طبقية مترفعة تطل من عل على الطبقات الأدنى ، بل نظرة علمية تحلل الأمور في ضوء معطيات الواقع وملابساته الحتمية .

ولا شك أن عنوان المسرحية « العصفور في القفص » كان معادلا موضوعيا أساسيا لكل مدار فيها من أحداث ومواقف . فعندما تورط حسن مع المربية وخرج على طبقته الأرستقراطية أصبح كالعصفور في القفص بكل ما يمثله العصفور من ضعف ، ورقة ، وتردد ، وعجز عن الطيران الا في الحدود التي تتيحها له جدران القفص ، وهي جدران شفافة لاتعزله تماما عما يدور حوله ، فهو يتابع حركة من حوله وانطلاقهم في حين أنه عاجز عن ممارسة مثل هذه الحرية . وهو لم يدخل القفص بإرادته وانما أجبرته ضغوط أبيه على الوقوع فيه ، وبعد ذلك انهال عليه باللوم والتقريع بل وبمحاولة ضربه ثم طرده بالفعل مع المربية .

ويبدو أنه بخروج حسن من البيت ، طار العصفور من القفص بحثا عن حريته وكرامته بعيدا عن اهانات أبيه واذلاله . لكن رمز العصفور في القفص أو معادله الموضوعي يتطور ليصبح الأب نفسه عصفورا في القفص لأنه بطبيعته سجين مصالحة الشخصية وأهدافه الانتهازية . وعندما

تدخل رضوان باشا فى الموضوع وهدده بعدم انتخابه مرة أخرى لعضوية مجلس المديرية ، لم يجد مفرا أو حرجا فى الرضوخ للوضع الجديد ومواصلة الاستمتاع بحياته فى قفص بخله وتقتيره وانتهازيته وأنايتيه وذاته المتضخمة . وهذا دليل على وعى تيمور الحساد بمتطلبات الشكل الفنى ووحدته العضوية والدرامية . فهناك رمز أساسى أو معادل موضوعى يشير من حين لآخر بأسلوب إيحاءى الى العمود الفقرى ولذلك اكتسبت المسرحية شكلا متبلورا يخلو بصفة عامة من الزوائد التى تشكل عالة عليه أو الثغرات التى تضعف من حيويته وقدرته على التطور والنمو .

فى مسرحية « عبد الستار أفندى » التى عرضت لأول مرة بمسرح دار التمثيل العربى من تمثيل وإخراج عزيز عيد فى ديسمبر سنة ١٩١٨ ، يقدم محمد تيمور الكوميديا الشعبية بكل مفارقاتها ومفاجأتها ومقالبها وحواراتها التى تصل أحيانا الى حد السوقية وشخصياتها التلقائية التى تسلك بأسلوب عفوى بل وغريزى بعيد عن كل مظاهر احترام الذات . فهى شخصيات لا تهمها صورتها فى نظر الآخرين ولذلك تبدو عارية تماما من داخلها . ولذلك أسماها تيمور « كوميديا مصرية أخلاقية » لأنها تعرى الجانب غير الأخلاقى أمام الجمهور الذى يضحك من صميم قلبه على الشخصيات التى يرفضها تماما سواء عن وعى أو لا وعى ، ذلك أن الكوميديا بطبيعتها تمنع الجمهور من التوحد مع الشخصيات لأنها تثير تأمله وتفكيره فى سلبياتها فى جو من الارتياح النفسى والعقلى ، وبذلك ينظر إليها من عل وباعتزاز بنفسه لأنه لا يشبهها ، وحتى اذا كان هناك أى نوع من التشابه فمن الممكن أن تصلح المسرحية أى اعوجاج فى أخلاقيات بعض أفراد الجمهور .

وأول مفارقة كوميدية تبدأ بعنوان المسرحية نفسها اذ أن عبد الستار أفندى ليس شخصا مستورا أو محترما على الإطلاق ، بل هو مفضوح فى كل تصرفاته ، وغير مثير للاحترام لدرجة تستفز الجمهور نفسه وتجعله على وشك أن يتدخل فى الأحداث لتلقينه درسا فى احترام الذات .

واذا كان تيمور قد قام بتعرية سلبيات الطبقة الغنية والارستقراطية فى « العصفور فى القفص » ، فانه فى « عبد الستار أفندى » يقوم بالمهمة نفسها بالنسبة للطبقة المتوسطة أو البورجوازية الصغيرة ، مما يدل على وعى تيمور الحاد والشامل بكل تكوينات المجتمع المعاصر وتياراته ، واحساسه العميق بالحياة الشعبية المصرية . فالستار يرفع عن الفصل الأول - المشهد الأول لنرى غرفة الجلوس بمنزل عبد الستار أفندى ، وهى فى بناء على الطراز القديم الذى اشتهر به حى سيدنا الحسين وما جاوره . وهناك مشربية فى صدر المكان تطل على فناء المنزل ، وتحتها مصطبة مغطاة بشلت



أو وسائل . وفى الوسط أثار قديم مكون من تراييزة وكنبة وعدة كراسى  
فى حين جلست نفوسه على المصطبة وأمامها الشيشة .

وهذا الديكور يهدد الجو لما سنراه من أنماط حوارية وسلوكية  
فرضت نفسها على الكوميديا المصرية بعد ذلك . ولعل السبب فى ذلك  
أنها كانت أنماطا متبلورة ذات « افهات » كوميدية و « لازمات » حوارية  
سرعان ما ترسخ فى الأذن والذهن . فقد كان من السهل التعرف على  
ملامح الشخصية منذ أول لحظة لظهورها ، وهى الملامح التى كانت تتأكد  
وتتعمق دون تغيير يذكر مع تتابع المشاهد والفصول . ولناخذ افتتاحية  
المسرحية نموذجاً على ذلك من خلال الحوار الدائر بين نفوسة زوجة  
عبد الستار وعم خليفة بواب وخادم المنزل :

نفوسة : ( تسمع دقا على باب المنزل وتنادى ) عم خليفة . . عم خليفة .  
ياخليفة ! شوفى ياخيتى الراجل مايردش . خليفة . جرى ايه ياعم  
خليفة . . الباب بيخبط . . ياعم خليفة !

خليفة : ( من الفناء ) نعم .

نفوسة : انت فين ؟ مانتش سامع الباب عمال يخبط م الصبح . وأنا باند  
عليك . انت نايم والا ايه ؟

خليفة : ( من الفناء ) لا . كنت بلا قافية فى المرتفق .

نفوسة : فى المرتفق ؟ ( ضحك ) ويعنى مايهفش على بالك المرتفق الا والباب  
بيخبط ! شوف مين اللى بيخبط .

خليفة : حاضر ( بعد قليل ) ده بلا قافية بتاع اللبن . عاوزينش حاجة ؟

وعم خليفة هذا لايفعل شيئاً فى حياته سوى الجلوس أمام باب  
البيت باستثناء الصلاة والأكل والنوم . كثيراً ما استفز كسله وخموله  
نفوسة لدرجة تهديدها له بضربه بالشيشب ، ومع ذلك تسير الأمور فى  
مجراها الطبيعى دون أثر ملموس لمثل هذا الاستفزاز أو غيره . وكان  
المستوى الذى اختاره تيمور من اللهجة العامية خير معبر عن المستوى الفكرى  
والثقافى الهابط المرتبط بشخصيات هذه المسرحية . وهذا المستوى أكثر  
هبوطاً من المستوى السابق فى مسرحية « العصفور فى القفص » مما يدل  
على وعى تيمور بضرورة التناسب بين مستوى الحوار ومستوى الشخصية  
بيئياً وثقافياً واجتماعياً وفكرياً وحضارياً :

خليفة : ( من الفناء ) الله يسامحك يايتى .

نفوسة : يسامحنى والا ما يسامحنيش موش شغلك .. شوف مين الى  
بيخبط أحسن بعدين أمشيك على العجين ماتلخبطوش .

خليفة : ( بعد قليل ) ده بلا قافيه راجل مسكين عاوز حسنه .

نفوسة : ( تحتد ) يعنى مانتش عاوزنى أشرب الشيشة فى راحه ؟  
مسكين ايه وزفت ايه ؟ ألبة الدماغ دى ساعة العصرية . موش  
تختشى ياراجل على عرضك ؟

خليفة : هو بلا قافية أنا ذنبى ايه ياستى . هو أنا قلت له يجى يخبط ع  
الباب ، والا كنت حتى عاوز أفتح له .

نفوسة : اقصرها أحسن يا خليفة . دا حال ماينطاش .. ما بقاش كمان  
الا الشحاتين ييجوا يقلقوا مزاج الواحد ، جاتك داهيه فى وشك  
منك له .

فاذا قمنا بتحليل أسلوبى لهذه الفقرة سنجد أن معظم الجمل  
الواردة على لسان الشخصيات تكاد تكون « كليشيات » فى الحوار العادى  
المتبادل بين الناس فى حياتهم اليومية . وكأننا بمحمد تيمور يحاول أن  
يقتطع أجزاء حية من حياة الناس ليدمجها ويعيد صياغتها فى مسرحيته .  
وعلى الرغم من نمطية الجمل المستخدمة فانها لاتبدو نمطية فى الحوار لأنها  
تتسق مع منطق الشخصية ومستواها ، وتتفاعل مع الأحداث ، وتعمل على  
تطوير المواقف ، بالإضافة الى أن وقعها على أذن المتفرج يبدو مألوفاً وطبيعياً  
للفاية مما يجعلها قريبة الى وجدانه وعقله ، وخاصة أنها تضرب على أوتار  
الدعابة والسخرية والتهكم واللماحة التى اشتهرت بها الروح المصرية عبر  
العصور .

ويعلق سمير عوض على مستويات الكوميديا واستخداماتها المتعددة  
فى مسرحية « عبد الستار أفندى » فيقول فى مقدمته التحليلية لطبعها  
الحديثة :

« وتتميز « عبد الستار أفندى » بحيوية مشاهدتها وأساليبها  
الفكاهية المرحية ، التى وان كانت لاترقى لمرتبة الكوميديا الذهنية الراقية ،  
الا أنها تتنوع بين الفكاهة الناعمة الهادئة والفكاهة الشعبية التى لم تنزلق،  
الى أساليب الهزل المبتذل الذى شاع فى ذلك الوقت . وهى لهذا تعتبر  
من أهم الأعمال المبكرة فى تاريخ الكوميديا المصرية ، ولو قدر لمؤلفها الشاب  
أن يمتد به العمر ، ليواصل أداء رسالته ويحقق حلمه فى تقديم مسرحيات  
فكاهية انتقادية راقية ، لأصبح لفن الكوميديا شأن آخر ، ومضت بخطى  
سريعة محققة انجازات هامة ، وربما وفر ذلك على الريحانى رحلة طويلة

من المعاناة والمحاولات الشاقة ، الى أن تمكن فى الثلاثينات من غرس كوميديا اجتماعية ناضجة .

« وتتعدد ألوان الكوميديا ومستوياتها فى مسرحية « عبد الستار أفندى » . هناك السخرية والتهكم اللاذع والسباب المقذع الجارح الذى ينهال على عبد الستار وخليفة ، وهناك المصادمات والمشاجرات والمداعبات والهذر والمزاح ، وخاصة من جانب الخادمة هانم . وكذلك المكائد والمؤامرات التى تدبر للايقاع بعبد الستار والسخرية من خليفة البواب » .

ويوضح سمير عوض أن المسرحية تثير فى نفس المتفرج مزيجاً من المشاعر المتباينة والمتناقضة التى تتراوح بين الرثاء والشفقة وبين الاستهزاء والنفور من الشخصية ذاتها . فعلى الرغم من نمطية الشخصيات كشخصية عبد الستار الزوج المغلوب على أمره فى مواجهة زوجته الشرسة المفترية . فان الشخصية لا تظل أسيرة الحدود التقليدية للنمط بل تتعدد جوانبها ومعها الانفعالات التى تثيرها فى المتفرج . يقول سمير عوض :

« اننا نرثى لحال الزوج المستضعف الذى تتطاول عليه زوجته بالشتائم وتشرع فى ضربه كلما راجعها فى أمر ما أو أبدى رأيه فى شأن من شئون البيت ، ومع ذلك فنحن نهزأ به ونضحك عليه عقاباً له على خنوعه واستسلامه لاستبداد زوجته به . ولهذا يعتبر أحد المصادر الرئيسية للفكاهة فى المسرحية ، هذا الصراع غير المتكافئ بين ارادتين : زوج طيب مغلوب على أمره وزوجة شرسة وعرة الطباع » .

ونضيف الى تحليل سمير عوض أن محمد تيمور يشرك الجمهور معه بأسلوب الكوميديا الشعبية وهو يتابع التوازن المختل فى هذه الأسرة وذلك عن طريق السخرية من الشخصيات والاستهزاء بها ، وبذلك يستعيد الجمهور فى داخله التوازن المفقود خارجة الذى تجرى أحداثه على المنصة أمامه . فالوضع غير الطبيعى لا بد أن يتم رصد من منظور طبيعى ، وهذه هى مهمة الكوميديا التى تتحقق بحيل والأعيب وأساليب متعددة يختار منها الكاتب المسرحى ما يناسب الموقف الذى يعالجه ، مثل مشاهد الستائر والتنصت من خلفها ، وتظاهر الشخصية بعكس ما تبطن ، وغير ذلك من مظاهر الادعاء والدهاء والخبث بل والخسة فى بعض الأحيان ، لكنها خسة يمكن تداركها واصلاحها ولا تصل أبداً الى حدود مأسوية . يقول سمير عوض :

و « مشهد الستائر » معروف فى تراث المسرح العالمى ، حيث يختفى شخص أو أكثر ويتصنتون على حديث قد يغيظهم أو يفضح سرا ، دون أن يعلم صاحبه بوجودهم، غير أن الجمهور يدرك أبعاد الموقف ويحتفظ بصورة



كاملة لهؤلاء . ان هانم الشغالة تتأمر مع نفوسة وعفيفى ، للايقاع بعبد الستار ، فتستجيب لغزله وتبادل له عبارات الغرام بعد تمنع منها ، وتمنحه القبلات فى مقابل ريالاته وثمرات اليوسفى ، وهى تتظاهر بقبول الارتباط به بشرط أن يطلق سيدتها نفوسة أو يهجر فراشها ، فيقبل عبد الستار الشرط الثانى ، وهو يسب زوجته ويسخر منها ، بينما تتابع نفوسه الحوار مفتاة مع عفيفى من وراء الستار ، وتطل برأسها من حين لآخر فيمنعها ابنها ، دون أن يراها الزوج الذى يساوم هانم على القبلات . ونتابع المشهد مسرورين وخاصة عندما يفزع الزوج عند سماعه هممة الزوجة العاصية والتى تباغته وهو يئنها هيامه وحبه ، فتنهال عليه بالشتائم واللعنات ، وتضربه بشبشبها .

وقد تبدو الشتائم واللعنات والضرب بالشبشب والألفاظ السوقية أسلوبا متناقضا مع رقة تيمور ورقية الفكرى والفنى . لكن سرعان ما نقتنع بوجودها الفنى فى سياق المسرحية عندما ندرك أن لجوء تيمور الى هذه الأدوات والحيل المسرحية المستخدمة فى الكوميديا الشعبية كان بهدف تصوير أسرة لاتعرف فى حياتها سوى التسيب الأخلاقى والسلوك دون رادع أو حتى خجل واستحياء . وأسرة بهذا التسيب لايمكن تصويرها دراميا الا بالفاظ ومفردات وحركات ومواقف نابعة من نسيجها . لكن المغزى الأخلاقى للمسرحية كان بالمرصاد لهذا التسيب كى يكبح جماحه أولا بأول بنفس حيل وأساليب الكوميديا الشعبية التى تثير استهزاء واستهزاء المتفرج من أمثال هذه الشخصيات التافهة غير المحترمة . والجزاء هنا من جنس العمل ، وذلك أن العقاب الذى يقع على الشخصية نتيجة أفعالها الحقيرة هو عقاب حقير أيضا من مستواها مثل الضرب بالشبشب ، بالإضافة طبعا الى احتقار الجمهور لها واستهزائه الضاحك منها . فهى لا ترتكب أخطاء مأسوية أو قدرية تعاقب عليها بالموت والعدم الذى قد يعتبر شرفا لاتستحقه ، وربما لأن حياتها هى العدم بعينه .

كل هذا يدور فى جو من حيل الفكاهة الشيقة التى تجمع بين عناصر الضحك والتسلية والمتعة وبين عناصر التفكير والتأمل والشجب . عن هذه الحيل يقول سمير عوض :

« ومن حيل الفكاهة الشيقة ، تظاهر المرء بعكس ما يبطن لايهام المخاطب بأمر لا وجود له ، كما جاء فى المشهد الأول من الفصل الثانى ، حيث ترى هانم المهدارة المشاكسة التى تهوى مباحكة وممازحة خليفة البواب ، فتلاطفه وتتسلى به وتمثل عليه دور العاشقة المتيمة وتتغزل فى محاسنه ، فيتخلى الرجل عن وقاره ، وتنطلى عليه اللعبة السخيفة ، فيحدثها عن شبابه ووسامته عندما كان مطعم النساء ثم يئنها أشسواقه بصدق

وحرارة • لكن الخادمة اللعوب تتحول عنه فجأة ، وتهزأ بعواطفه • والفكاهة هنا رغم ما يصيب خليفة من أذى ، مصدرها خفة ظل هانم وظرفها والتحول العكسي في موقفها منه ، والتناقض بين سلوك ظاهره الجد الذي يغرى خليفة ويخدعه ، وباطنه الهذر والتلاهي بالرجل •

ففى بيئة مثل هذه ، مليئة بالخداع والكذب واللف والدوران والضرب على أوتار النرجسية والاغراء الكاذب داخل الانسان ، يجد الانسان الوقور نفسه عاجزا عن الحفاظ على وقاره • ذلك أن الغريزة والأنانية وحب الذات والرضوخ للاغراء من أسهل السبل التى يمكن للانسان أن يسلكها ، فى حين أن الوقار والارادة واحترام الذات والصمود أمام المغريات من أصعب السلوكيات التى يمكن أن ينتهجها الانسان لأنها تحتاج دائما الى وعى عميق ويقظة حادة • وبهذا يقترب محمد تيمور من كتاب الواقعية النقدية الذين يؤمنون بأن الشر والاغراء هما القاعدة فى حين يبدو الخير والارادة كاستثناء لا بد من تدعيمه وترسيخه بصفة متجددة • فالنور يحتاج دائما الى طاقة وقوة كى يشع أما الظلام فهو الرضوخ والاستسلام والموت بعينه ، ولا يحتاج الى أى جهد لاستمراره وتدعيمه •

لكن المضمون المتشائم الذى انطوت عليه مدرسة الواقعية النقدية التى أكدت فساد الطبيعة البشرية لم يطغ على معالجة تيمور لمضمون مسرحيته نتيجة لحسه الكوميدي العميق بالمفارقات التى تنطوى عليها هذه الطبيعة والتى استخرج منها أساليب الفكاهية المتنوعة • يقول سمير عوض :

« لقد صور محمد تيمور بأساليب فكاهية متنوعة التفكك والانحيار الذى تتعرض له هذه الأسرة من خلال وضغ أسرى مقلوب : فالأم التى ينبغى أن تغمر زوجها وأبنائها بحنانها وتسهر على راحتهم ، تتحول الى نمط مستبد مزعج أرعن من النساء ، والاب يتحول الى هزأة مستضعف عاجز عن اتخاذ أى قرار أو مواجهة زوجته وابنه الفاسد الجاحد • ويعد الهبوط فى قيمة الأب ومنزلته وزوال هيئته من مصادر الفكاهة فى المسرحية ، لأن المتفرج لن يغفر له التفريط فى كرامته وحقوقه وواجباته كرب أسرة بهذا التخاذل المشين •

« ان وظيفة الكوميديا فى هذه المسرحية ليست الاضحاح فقط ، بل انها تهدف أيضا الى تقويم سلوك مثل هذه الشخصيات غير السوية ، حتى يخرج المتفرج فى النهاية بالعظة والعبرة • فالتمثيل فى رأى تيمور هو : « ليس أن يقدم للجمهور روايات أفرنجية ومحبوكة الوضع ، لكن التمثيل

هو أن يقدم للجمهور روايات تبحث في شئونه العصرية ، ليأخذ منها درساً يستفيد منه » .

وبرغم الحاج هذه « الشئون العصرية » على وجدان تيمور وفكره وفنه ، فانه لم يلجأ الى الأسلوب التقريرى المباشر ليبر عن رسالته لجمهوره ، بل اعتمد تماما على أدواته الفنية وذلك بتعيرية الجانب غير الأخلاقى وغير السوى فى شخصياته حتى يدخل الجمهور طرفا فى القضية المطروحة ويجعله يفكر من تلقاء نفسه وبأسلوب ايجابى فى الجانب الأخلاقى والسوى دون عرضه عرضا مباشرا . وكأننا بتيمور رائدا مبكرا من رواد مسرح العبث الذين حرصوا فى النصف الثانى من هذا القرن على تجسيد مظاهر العبث والضياغ والتشتت وانعدام المعنى والمنطق والدلالة والاتساق حتى يسخر منها الجمهور ويفكر بنفسه فى الجانب المنطقى والمعقول والمتسق والسوى والجاد دون أن يرد ذكره فى المسرحية على طريقة « وبضدها تعرف الأشياء » .

من هذه الأدوات الفنية التى استخدمها تيمور ، التتابع السريع للمشاهد المسرحية التى تشبه الى حد كبير مشاهد السيناريو السينمائى . ويبدو أنه استلهم هذا الايقاع من المسرحيات الفرنسية التى كانت سائدة فى عصره ، مما منح مسرحيته سرعة فى الايقاع وحيوية فى التدفق . فتجنب الملل والرتابة والتطويل والاطناب والفقرات الحوارية الطويلة التى تغرى بالتحليل الاجتماعى المسهب ، والتى قد تجعل من بعض الشخصيات متحدثين بلسان المؤلف فى حين يتحتم على كل شخصية أن تعبر عن نفسها فقط . ولذلك يبدأ تيمور المشهد دون مقدمات ، ومع كل جملة من جمل الحوار تتكشف ملامح الشخصيات الأساسية بحيث يسهل على المتفرج التعرف عليها ، والتنبؤ بطريقة مثيرة باحتمالات الصراع والاحتكاك التى ستخوضها . ولناخذ بداية المشهد الثانى من الفصل الأول دليلا على ذلك :

« نفوسة : جايه وايدك فاضيه ؟ فىن القهوة ياروحى ؟

هانم : ع النار ياستى .

نفوسة : كنت بتعمل ايه ؟

هانم : باغسل هدم سيدى ياستى .

نوسة : بقى هدم سيدك والا قهوتى ؟ انت يابى جري لك ايه الأيام دى ؟

شايفاك مانتيش على بعضك مطولالى المقاصيص ومكحلالى العيون

وناقصة تحطى الأبيض والأحمر . وكم ان قهوة العصر مانتيش عاوزه



تعملها ؟ هو يعنى عمك خليفة من ناحية وانت من الناحية الثانية ؟ » .

ويلعب العامل الاقتصادى نفس الدور الحيوى والمؤثر الذى لعبه من قبل فى مسرحية « العصفور فى القفص » . فالقيم الروحية والانسانية والفكرية والثقافية ليست فى اعتبار الشخصيات على الاطلاق . فكل هدفها هو الحصول على المال بأية طريقة لاشباع احتياجاتها المادية من مأكـل وملبس وجنس وشراب وغير ذلك من المتع الدنيوية التى تتطلب دائما المزيد من النهم والجشع .

وكان من الطريف فى هذه المسرحية أن يبلور تيمور بعض مفاهيمه المسرحية من خلال شخصية عفيفى ابن عبد الستار الذى يبلغ من العمر ثلاثة وعشرين عاما ، وهى الشخصية التى مثلها زكى طليمات فى مطلع حياته الفنية . وقد يقول البعض أن تيمور وقع فى خطأ تحويل احدى شخصياته الى متحدث رسمى باسمه . لكننا عندما ندرك أن عفيفى هذا غاوى تمثيل وعضو فى جمعية الرفق بالحيوانات ، فان حديثه عن المسرح يبدو نابعا منه ومناسبا له وليس أفكار المؤلف على لسان الشخصية . يقول لأمه نفوسة بمنتهى العنجهية والغرور :

« عفيفى : تراترو ايه ، وجنيئة الحيوانات ايه يا وليه ؟ بطلو ده واسمعوا ده ياخوانا . انت يا شيخة انضربتى فى عقلك ؟ دنا ممثل تراجيدى وكوميدي كمان . والله بلاوى . أوريكى ازاي ؟ أوريكى عشان تصدقى .

نفوسة : محسب بسورة يس والقرآن الحكيم . ورينى ياخويا ورينى . » .

والطريف فى هذا المشهد أن عفيفى هذا يدرك فى عام ١٩١٨ الفرق بين التراجيديا والكوميديا ، فى حين يخلط بعض النقاد فى أواخر القرن العشرين بين الدراما والتراجيديا ويظنون أنهما مسميان لمعنى واحد . ولكن تيمور لا يستغل عفيفى عند هذا الحد بل يستخدمه فى السخرية من الأسلوب المبالغ فيه سواء فى الأداء أو الالقاء على المسرح ، وذلك من خلال أداء مشهد من « عطيل » تصل فيها المبالغة الى الحد الذى تتحول عنده التراجيديا الى كوميديا . ذلك أن تيمور لا ينظر الى التراجيديا والكوميديا والميلودراما والفارص على أنها « خانات » تعبيرية منفصلة عن بعضها بعضا بحيث لا يمكن أن تؤدى احداها الى الأخرى ، بل يراها درجات تعبيرية بل وحلقات فى سلسلة واحدة ، يمكن أن يتصاعد بها المؤلف أو يهبط حسب متطلبات الموقف الدرامى .

ويمكن أن ندلل على مفهوم تيمور هذا بمثل تراجيدى - وليكن يوسف وهبى مثلا - دخل الى المسرح فوجد قتيلا وقد طعن فى ظهره بخنجر فجر الدماء منه . فمن الطبيعى فى التراجيديا أن يصيح يوسف وهبى قائلا كلمته المشهورة : يا للهول . لكنه اذا استمر فى تكرارها بنغمات مختلفة والقاء متهدج ونبرات مرتعشة ونظرات جاحظة ، فانه سرعان ما ينتقل من درجة التعبير التراجيدى الى الميلودرامى لكنه اذا ظل يكرر صيحته بصوت متهدج وهو يدور حول جثة القتيل فى حركات آلية كأنه فى حلقة زار ، فانه ينتقل من درجة التعبير الميلودرامى الى الكوميدي لأنه عندئذ سيثير ابتسامات الجمهور وربما ضحكاته . واذا واصل الضجيج الذى أفرغ من معناه ومحتواه ، وتحولت حركاته الآلية الى ما يشبه الرقصات الايقاعية مع ترديد الصيحة نفسها ولكن بتنويعات أخرى ، فانه ينتقل من درجة التعبير الكوميدي الى الفارص . أى أن درجة التعبير الواحدة اذا تجاوزت مداها الزمنى والحركى والصوتى فانها تؤدي الى درجة تالية تتولد منها وهكذا .

وقد وجد تيمور فى القاء عفيفى وآدائه لدور عطيل مادة خصبة للسخرية من الأداء المبالغ فيه ، والترجمات التى التزمت بأسلوب العصر الزاخر بالمحسنات والزخارف اللفظية من سجع وجناس وطباق ومقابلة مما ركز انتباه الجمهور على هذه المحسنات وأبعدته عن جوهر المواقف الدرامية ، وكذلك سخر تيمور مما كان يدعيه الممثلون من الاندماج الكامل فى الدور بحيث ينسى نفسه ويتقمص الشخصية التى يمثلها تماما . وهذا يدل على مدى وعى تيمور بأصول الحرفة المسرحية سواء فى مجال التأليف أو الترجمة أو التمثيل أو الاخراج . كان ضد المبالغة فى كل صورها المنتشرة فى الحياة الواقعية ، واتخذ من المبالغة الكوميديّة أداة فنية لتعريضها على طريقة « لا يفل الحديد الا الحديد » أو « داونى بالتى كانت هى الداء » :

عفيفى : اسمعى كلام عطيل لما جبه يموت دمونه . دى قطعة ترجمتها انا بنفسى . اسمعى . . ثغر جميل ، وشعر طويل ، وخصر نحيل ، وردف ثقيل . وغرام فى الفؤاد ، يضيق الرشاد ، ويقتل العباد . أى دمونه المحبوبة ، أنا أهواك وأموت فى هواك ، وأضح قلبى فى يمينك قبل يسراك . ولكنك خنت العهد ، ونقضت الوعود ( يتجسس ويقترب من أمه ) وعشقت كاسيو اللعين ابن اللعين الخائن الأثيم وخنت عطيل الأسد الهمام والقائد الدرغام . ولم تخشى القسادر العلام . . . ويك يا دمونه ( يهدد أمه بيده ) .

قفوسة : بسم الله ما شاء الله ، ربنا يزيد ويبارك .

عفيفي : ويك يادمونه سأخلع أضراسك وأخمد أنفاسك •

نفوسة : بس ابعده ياخويه شويه •

عفيفي : اسمي أمال ( يقترب منها ماداً يده لرقبتها ) سأجمل عظمك  
ولحمك شذر منذر • ويكون موتك عبرة للبشر • وسيقول الناس  
أحسن عطيلاً وأجاد ، ونال المراد ، وشفى الفؤاد •

نفوسة : الواد جرى له إيه ياختي ؟ ابعده يا عفيفي •

عفيفي : ( ماسكاً رقبته ) موتى ياخاتنة موتى ( يضغط على رقبته )  
لقد دنت الساعة •• وحل العقاب •• موتى موتى ••

نفوسة : الحقونى ياناس الواد اتجنن •

عفيفي : ( مندفعاً ) موتى • موتى • موتى •

نفوسة : ( تصرخ - يدخل عبد الستار ) •

هكذا استطاع تيمور أن يولد الكوميديا من التراجيديا ، وهذا دليل  
على مخزونه الضخم من الحيل الكوميدية التي يختار منها ما يناسب التعبير  
عن الموقف الدرامي • وهى حيل تستخدم المفارقة والمبالغة والآلية والتوليد  
والحركة والكلمة والتلميح والقفزة اللفظية •• الخ مثلما نجد فى الحوار  
التالى :

عبد الستار : اختشى ياواد • اختشى • أما صحيح انك قليل الحياء  
ما عندكش تربية ولا أدب • انت متربى فىن ياواد ؟

عفيفي : فى بيتك يا بابا •

كذلك فان الآلية التي تميز الشخصيات تدل على غياب مصداقيتها  
العاطفية والانفعالية ، اذ أن الشخصية تنتقل من حالة انفعالية الى تقيضها  
فى لحظة واحدة كأنها ضغطت على زر داخلها دون مقدمات أو توابع • ولذلك  
يتم تصعيد الموقف الى ذروة معينة ثم يهبط فجأة الى سفح لم يكن يتوقعه  
المتفرج مما يولد الضحك من هذه الشخصيات الآلية غير الطبيعية •  
فالحوار السابق يتصاعد الى تهديد عبد الستار بضرب ابنه :

عبد الستار : وكم ان تقول كده ؟ طيب خد ( يهيم بضربه فتمسك نفوسة  
منه العصا ) •

نفوسة : ( تصرخ ) أما انك راجل دون •• تضرب ابنك يا راجل •• تضربه  
قدامى ماتعمليش مقام ؟ والله العظيم ان كنت تمد ايدك عليه مرة  
تانية ماتحس الا بالشبشب نازل يرقع أصداغك •



عبد الستار : ( هادئا ) سبحان الله .. طيب ويعنى بتزعلى ليه ؟ هدى  
روحك . ماتطلميش خلقك .

هكذا انطفأت الثورة العارمة التى شرع عبد الستار فى اشعالها على  
ابنه فى لحظة ، كأنه مصاب بازديواج الشخصية أو تعدد الشخصيات التى  
يرتدى المناسب منها لكل موقف على حدة . وهذه خاصية ليست قاصرة  
عليه فحسب بل تشمل معظم شخصيات المسرحية بما فيها نفوسة التى  
تتحول فى مشهد كوميدى من امرأة شرسة سليطة اللسان وجبارة الى امرأة  
رومانسية مرهفة المشاعر للدرجة البكاء من خلال توليد موقف من آخر ولكن  
فى آلية أيضا تجعل المتفرج حائرا حول درجة صدقها فى ابراز مثل هذه  
المشاعر . هل هى تدعى وتمثل وبأى نسبة من الادعاء أو أنها صادقة  
وتلقائية وبأى نسبة من الصدق ؟

نفوسة : ( تضحك ضحكة نسائية ) كل ما أفكرك أيام ما أخذتك . انت  
ناسى أظن لما كنت تنف فى ايدك وتستحمه مرة فى الشهر وتلبس  
البومباغ بالمقلوب ؟ أخذتك ، نضفتك ، وخليتك راجل . وكم ان  
يعد كده ماتختشيش على عرضك .. ما تحترمنيش وتضرب الواد  
قدامى .. ماكانشى عشمى ( تبكى )

عبد الستار : بتعيطى يا أم عفيفى . بتعيطى يا اختى برضو كده . وحياة  
ابوك ماتقطعيش قلبى .. هاتى راسك .

نفوسة : اوعى كده دانت راجل قاسى . والنبي قاسى قوى .

عبد الستار : حقك على يانفوسة .. صحيح أنا قاسى . الله يقطعنى .

نفوسة : اخص عليك يا عبد الستار . تنسى عشرة ثلاثين سنة وتهينى  
برضو .

عبد الستار : صحيح عشرة ثلاثين سنة . أما أنا قاسى صحيح .

نفوسة : عشرة ثلاثين سنة استحملت فيها قساوتك وشربت المر عشان  
خاطرك ( تبكى ) .

عبد الستار : ( يبتدىء فى البكاء ) صحيح وشربت المر عشان خاطرى .

نفوسة : دى عشرة طويلة قوى يا عبده ( تبكى ) .

عبد الستار : قوى قوى ( يبكى ويمسح دموعه ) ماعلهش يا نفوسة .  
الحق على .

نفوسة : عنتش ترجع لى عملته .

عبد الستار : أبدا أبدا • هاتى بوسه بقى •

نفوسة : استنى أما أنف وأمسح دموعى •

عبد الستار : امسحى ياختى امسحى ( يهم بتقبيل نفوسة فتدخل جميلة فيمسك ) •

من خلال تحليل هذا الحوار أو الموقف بين عبد الستار ونفوسة نكتشف أكثر من حيلة كوميدية يستخدمها تيمور • منها المفارقة فى احساس نفوسة بالذل والمهانة لضرب عبد الستار لابنهما أمامها ، فى حين أنه لم يضربه بل شرع فى ذلك ومنعته هى عن ذلك ، ولانعرف اذا كان جادا فى اكمال تهديده بالضرب أم لا ؟؟ فى حين أنها لاتظن أنها أهانت زوجها وهى تصرخ فى وجهه أمام ابنهما : « والله العظيم ان كنت تمد ايدك عليه مرة ثانية ماتحس الا بالشبشب نازل يرقع أصداعك » • وهو لايجد غضاضة فى تقبل مثل هذه الاهانات لأنه اعتاد ترك نفسه للموجة تحمله حيثما تشاء ، لكنه لايمسك بزمام المبادرة الا اذا وجد لذة عابرة وجب عليه اقتناصها •

كذلك فان تراوح نفوسة بين الرومانسية الشاعرية والواقعية الفجة لايتيح للانفعال الرومانسى أن يحملها على أجنحته الى حيث يريد لأنه مضاد لطبيعتها • ولذلك عندما يصل الانفعال الرومانسى الى ذروته ويطلب منها زوجها الاذن بتقبيلها فانها تطلب منه أن ينتظر حتى تمخض أنفها وتمسح دموعها • وعندما تنتهى من المهمة ويهم بتقبيلها تدخل جميلة ابنتهما فيتلاشى الجو الرومانسى الذى لم يكن مقنعا للمتفرج منذ بدايته وذلك لسطوة النظرة الواقعية التى يتبناها المؤلف ، والنهم المادى والحسى الذى يجتاح الشخصيات •

وادعاء نفوسة بأنها تتذكر حياتها الماضية مع عبد الستار فى تأثر واضح ينتهى بالبكاء ، ادعاء كاذب من أساسه لأن ذكرياتها زاخرة بكل تحقير لزوجها • فهى ترسم صورة كاريكاتيرية له وهو « ينف » فى يده ، ويستحم مرة فى الشهر ، ويلبس البومباغ بالمقلوب • وهى صورة لاتمت للرومانسية بصلة وان كانت تجعل ملامح الشخصية تتكامل فى ذهن المتفرج مع اثاره ضحكة منها •

هكذا كان التوجه الواقعى والعنصر الكوميدى عند تيمور بالمرصاد لأية شطحات رومانسية • وهو التوجه الذى يذكرنا بمقالة شهيرة للروائى والمفكر الانجليزى أولدس هكسلى كتبها فى الثلاثينيات بعنوان « التراجيديا والحقيقة الكاملة » أوضح فيها أن المهمة الأساسية للملقة عى عاتق المؤلف التراجيدى تتمثل فى تصفية الواقع وتقطيره من كل الشوائب والزوائد

والرواسب المتعلقة بتفاصيل الحياة اليومية . فالبطل التراجيدي لا يسعل ولا يعطس ولا يتمخض ، ولا نراه بصفة عامة فى المواقف العادية للبشر مثل تناول الطعام ، والشخير أثناء النوم ، وزلل القدم فوق قشرة موز أو أرض طينية ، والعراك حول موضوع تافه . . الخ فالبطل التراجيدي يتعامل مع مستويات قدرية ومصيرية لا يرقى اليها البشر العاديون ، ولذلك يخلصه المؤلف من كل هذه الشوائب كى يتعامل مع الحقيقة الوجودية وهى مقطرة وصافية . أما المؤلف الكوميدي فيتخذ من هذه الشوائب والزوائد والرواسب اليومية مادة أساسية لمسرحياته أو قصصه بحيث تبدو الشخصيات فى مرتبة أدنى من البشر العاديين فى حين يرتفع المؤلف التراجيدي بشخصياته فوق مستوى الحياة العادية . ومن هنا كان ارتباط التراجيديا بالرومانسية والمشاعر الجياشة المتدفقة والدموع الساخنة ، وارتباط الكوميديا بالواقعية والحياة اليومية والمفارقات والتفاهات والضحكات الزاخرة بالتهكم والسخرية .

ومع ذلك لم يخل الأمر فى مسرحية « عبد الستار أفندى » من توظيف الأدوات أو الحيل التراجيدية التى تستخدم لكشف الشخصية عما يدور فى داخلها من صراعات وآمال وآلام مثل المونولوج أو المناجاة التى تلقىها على انفراد كأنها تخاطب نفسها ، والتى نادرا ما تستخدم فى الكوميديا الحديثة وتكاد تقتصر على الكوميديا القديمة كما نجد فى مسرحية « تاجر البندقية » لشكسبير . وفى مقدمة المشهد التاسع من الفصل الأول نشاهد عبد الستار فى المناجاة التالية :

« والله يا عبد الستار خليت بنفسك شوية من الكاينه الى رماك ربنا بها . فى الديوان رئيسك موريك الغلب وفى البيت ابنك مكفرك ومراتك مطلعة روحك . القصد أديك بقيت لوحذك . وربنا برضو بكره يفرجها . ويمكن الى يكرمه الواحد يكون فيه الخير . . حد عارف ، »

ويبدو أن الفرج تحقق بطريقته الخاصة بدخول هانم الخادمة اللعوب عليه التى يسارع الى مغازلتها لعله يفوز منها بقبلة أو بأى شئ آخر فى غيبة زوجته . لكن نظرا لأن لكل شئ ثمنا ماديا فانها تشترط عليه قبل أن يقبلها أن يشتري لها زوج من الجوارب ونصف دسنة مناديل ، ويصدم لأن ثمن القبلة أصبح يساوى رايالا . ولا يتوقف تصاعد الموقف عند هذا الحد بل تخبره هانم بقائمة الأسعار حتى يعرف مدى اكرامها له بهذا السعر المنخفض لأنها لاترضى لغيره بأقل من جنيه للقبلة الواحدة . ولعل هانم بهذه الجرأة تتفوق على لوكا الخادمة الذكية العملية فى مسرحية برناردشو « الانسان والسلاح » ، حيث المساومات الغرامية عقلانية ومتأنية وواعية مثل المفاوضات التجارية تماما .



ويبدو أن تيمور قد اختار لها اسم هانم خصيصا لها لأنها لم تكن خادمة بمعنى الكلمة أبدا ، بل كانت مثل الهانم الذى تشكل محورا للأحداث بالنسبة لمن حولها . فهي محور العشق والغرام بالنسبة لعبد الستار وابنه عفيفى وربما خليفة ، وكذلك محور التخطيط والتآمر بالنسبة لنفوسة . لكن بالنسبة لهذا أو ذاك فإن الدافع الاقتصادى يظل المحرك لكل الشخصيات ، اذ بدونها يتعذر العشق والغرام أو التخطيط والتآمر . وهى تملك من الأسلحة ما يمكنها من أن تتصرف كهانم بالفعل ، فبالإضافة الى شبابها وجمالها وقدرتها على الاغراء ، تملك أيضا القدرة على الابتزاز والتهديد :

« هانم : طيب والله العظيم ان ما جبت الريال لأروح أقول لابنك وامراتك انك بصبصت لى ، وكنت عاوز تبوسنى وانك خنتها مع نسوان كثير ، وانك بتقول انها مغفلة وان سحنتها مصدية .

عبد الستار : دى قلة أدب وقلة حياء ودناءة وسفالة وانحطاط أدبى .  
هانم : ح تجيب الريال والا لا ، ؟ .

فهى لاتخضع لأى سباب أو تهديد ، بل انها لاتعيره أذنا صاغية ، لأن بصرها لايحيد عن هدفها الاستراتيجى الذى يتمثل فى المغنم الاقتصادى الذى توظف كل شئ من أجله سواء فى مجال القبلات أو الأحضان أو غير ذلك من المجالات التى تمارس فيها نشاطها الاقتصادى الذى لايقصر عليها بل يمتد ليشمل كل شخصيات المسرحية . نفوسة مثلا ترحب بفرحات خطيبا لابنتها جميلة لأن دخله الشهري عشرون جنيها ، وتقلم بمهر مئة جنيه ، وعلى استعداد لاقامة فرح لمدة أربعين يوما ، بالإضافة الى أنه صديق عفيفى .

هنا يشق الصراع الرئيسى مجراه فى المسرحية حول زواج جميلة الذى يتحول الى معركة بين معسكر نفوسة وعفيفى اللذين يرحبان به ومعسكر عبد الستار الذى يقف ضد فرحات الذى لايرى فيه سوى انسان مزيف يدعى أنه من أولاد الذوات وأنه شاعر قدير لدرجة تلقيبه باسم امرئ القيس ، وهو فى حقيقته انتهازى وطفيل يعيش على خداع الآخرين . وقد يندهش القارئ أو المتفرج كيف لعبد الستار العريبد ، المتسبيب ، المهزوز ، الضعيف أمام بطش زوجته أن يتحول للوقوف بهذا الصمود والتصدى لمحاولات تزويج ابنته من هذا الدعى الطفيل؟؟

ان الكوميديا كفن واقعى يتعامل مع الطبيعة البشرية بكل سلبياتها وإيجابياتها ، يمكن أن تفجر عنصرا ايجابيا مع تطور المواقف بحيث تكتشف الشخصية أن هذا العنصر أصبح بمثابة حبل النجاة لها من بين أمواج

الضياع والتشتت والتفاهة وانعدام المعنى والقيمة . ذلك أن الأبوة قيمة سامية ومتأصلة في النفس البشرية بحيث يمكن أن تتحول من كمونها داخل الانسان الى قوة دفع أو لحظة تنوير تجعله يرى ما كان عاجزا عن رؤيته من قبل ، وتمكنه من تحقيق وجود كان مهددا من قبل . ولذلك فإن شخصية عبد الستار بهذا المعيار لاتعد مجرد نمط مسطح نراه من جانب واحد لايتغير بطول المسرحية ، بل شخصية حية متطورة نتيجة احتكاكها بالأحداث واكتشافها أخيرا لهدف في حياتها .

وعلى الرغم من أنه يخوض معركته في البداية مترددا ومتوجسا نتيجة لماضيه غير المشرف الذي يعرف عفيفي معظم أسرارها من هانم ، ومن كان بيته من زجاج لايسطيع أن يرمى الناس بالحجارة التي يمسك بها عفيفي في مواجهته لحرصه على زواج أخته من صديقه فرحات الذي وعده بمكاسب ومغانم متبادلة بينهما اذا ساعده على اتمام ذلك الزواج . ومع ذلك يصمد عبد الستار مسلحا بأبوته ودفاعه عن مستقبل ابنته جميلة التي تكاد تشكل البقعة المضيئة الوحيدة في حياته ، وخاصة أنه يعرف عن فرحات من السلبيات والمثالب ما يمكنه من اصابته في مقتل . ولذلك يعلن بقوة على الملأ أنه زير نساء ومقامر وحشاش ، ويستمد من احساسه المتنامي بالأبوة واعتزازه بالدفاع عن مستقبل ابنته طاقة جديدة تشعره لأول مرة أن له رسالة في الحياة لابد أن يؤديها . نسمعه يقول في مناجاة قصيرة بمفرده في بداية المشهد الخامس عشر من الفصل الأول : « آه يا عبد الستار . صحيح أنت ضعيف الارادة لكن بكره ربك يقويك عليهم » ، ثم ينتهي المشهد وهو يؤكد لابنته جميلة التي ترجوه ألا يخاف من أمها قائلا : « أبدا .. أبدا . دنا قلبي زي الحديد » .

لكن منظور تيمور الواقعي والانساني يحرص على جعل التحول في شخصية عبد الستار تدريجيا . فهو تحول يحمل في طياته الكثير من التردد والحيرة والمقاومة والتراجع والاقدام ... الخ . وهو ما يولد مزيدا من المواقف الكوميدية التي تعرى ضعف النفس البشرية في مواجهة التحديات التي لم تألفها من قبل . في نهاية المشهد العاشر من الفصل الثاني يدور الحوار التالي بين عبد الستار وخليفة :

خليفة : انت بلا قافية حاطلع غلبك على . ماتت شطر ياخويا على مراتك .

اسمع منى . دا أنت ما حدش بيحبك في البيت ده غيرى .

عبد الستار : أشطر على مراتى ؟ دلوقت تشوف الى راح أعمله فيها .  
راح أخزق عينها . بعد ما أخزق عينيك ( يحتد جدا ويسير في

الغرفة ذهابا وإيابا ) والله العظيم لانزل عليها بايدي دول لما أطرشها  
الدم . معلوم لازم أكفر عيشتها . لازم أوريها الغلب لازم . .

نفوسة : ( داخله ) مين دي ياخويا اللي حاطرشها الدم وتكفر عيشتها ؟

عبد الستار : ( يهدأ ويبتسم ) انتى جيتى ؟ أهلا وسهلا . . والنبي غيبتك  
يا نفوسة كانت طويلة . كنت فين ياختى ؟

فالكوميديا تعتمد فى حيويتها على الذروات الصغيرة التى تعقبها  
انحدارات على سفح هذه الذروات ثم العودة الى قمة الذروة وهكذا . وبذلك  
يتحكم المؤلف فى ايقاع المسرحية ويحدث التأثيرات الكوميدية المناسبة  
للموقف فى داخل المتفرج . وهى تأثيرات فى امكان محمد تيمور أن يولدها  
من أى موقف أو أية شخصية حتى لو كانت كلبا مثل فوكس . وكانت  
شخصية الكلب قد لعبت دورا مؤثرا من قبل فى قصة « صفارة العبد »  
وفى رواية « الشباب الضائع » وذلك على المستوى العاطفى والانسانى  
الذى يبلور التعاطف بين الانسان والحيوان فى مواقف الذروة الدرامية .  
أما فى مسرحية « عبد الستار أفندى » فيلعب الكلب فوكس دورا فكاهيا  
يصل الى درجة الفارص ليجسد الى أى مدى أصبحت الأوضاع مقلوبة فى  
ذلك البيت الذى يصفه عبد الستار « بالمرستان » :

« نفوسة : يا حسرة قلبى عليك يا فوكس .

عفيفى : مسكين ولما بقت تجيله نوبة المغص بقى يرفض يرفض ويصوصو  
ويعوى تقولش كان بيستنجد بى ؟ وبقيت حاطت راسه الحلوة على  
دراعى وقعلت أبص له وقعد يبص لى وهو يرفض . دا شىء مؤثر  
ياناس . والله شىء مؤثر .

نفوسة : ياريت المغص ده كان فى بطنى يا فوكس .

عبد الستار : ( لنفسه ) ياريت .

عفيفى : اسكتى ياما اسكتى . دا الكلب بقت حالته عبره . أنا خايف  
ليموت ( يبكى ) .

وينقلب الموقف الى مناخة مثيرة للضحك . وعندما تصل الى ذروتها  
يستخدم تيمور أسلوب أشبه بالقطع السينمائى عندما يبدأ المشهد التالى  
بموقف متناقض تماما مع السابق :

« هانم : ( داخله وهى تزغرط ) .

عفيفى : ايه الى جرى ؟



هانم : ( تزغرت ) .

نفوسة : بتزغرتى ليه ؟

هانم : ( تستمر فى الزغرطة ) .

عبد الستار : ماتقولى يا هانم جرى ايه ؟

هانم : بشرى . بشرى . الشربة عملت مفعولها وفوكس قام يجبرى .  
عاوزه البشارة . عاوزة البشارة . ( تزغرت ) .

نفوسة : ( تزغرت ) .

ومع تطور الأحداث تتكشف لعبد الستار حقيقة الشخصيات التى يعيش معها ، وكم هى شخصيات تافهة ، وسطحية ، وتدعى القوة والبطش والجبروت وهى فى داخلها مجرد خواء وعدم ! ويشعر بمزيد من القوة الداخلية فى مواجهة هنا « المرستان » الذى يتمثل فى زوجته وابنه على وجه الخصوص . فقد وقفا ضد بليغ خطيب جميلة المتحمسة له مع أبيها ضد فرحات صديق عفيفى الطفيل الانتهازى :

« نفوسة : بيتنه ايه ومطرحه ايه ياراجل . انت عاوز أطرده .  
وأطردك وراه ؟ انت ياسى بليغ يعنى عاوز انى انفتح لك . دنا  
أغسلك وأنشرك . افهم واعرف انى ما أدكش بنتى أبدا .

عفيفى : سامع ياسى بليغ .

بليغ : مافيش غير انى أنسحب .

عبد الستار : أقعد يا بليغ وافهم واعرف انى أنا صاحب الشأن وانى  
حاجوزك بنتى غصبين عن عنين المره القرشانة دى .

عفيفى : اما أنت راجل ماتختشيش . تشتم أمى يا راجل .

نفوسة : تهينى يامدهول . تهينى قدام الغرب . والله العظيم مانى عتقك .

عبد الستار : أهينك وأهين ابنك كمان . أنا ماعدتش أخفاف من حد  
( لنفسه ) مانيش عارف القوة دى جات لى منين ؟ »

وعندما يستمتع عبد الستار بمذاق القوة واثبات الذات ، لايتراجع عنه أبدا ، بل ينميه ويرسخه ويدعمه حتى يتحول الى حقيقة يعترف بها الآخرون وفى مقدمتهم زوجته وابنه ، وبالتالي ترجع كفته برغم نوبات الخوف القديم التى تنتابه بين حين وآخر محاولا كبح جماحها ، اذ ليس من المعقول أن يتخلص تماما من خوف لازمه حتى بلغ الثانية والخمسين من

عمره فى أسبوع أو شهر ، فقد أراد تيمور أن يكون التحول فى شخصية بطله تحولا طبيعيا حتى يشعر الجمهور بأنه كيان انسانى حى زاهر بالشده والجذب داخله ، وليس مجرد نمط سطح .

ومع ذلك يمكننا القول بأن معظم أنماط الكوميديا المصرية سواء فى المسرح أو السينما خرجت من معطف مسرحيات تيمور بصفة عامة ، ومسرحية « عبد الستار أفندى » بصفة خاصة : الزوج الضعيف المهزوز الخائف من زوجته ، الزوجة الشرسة المتعجرفة سليطة اللسان ، الخادمة المغرية اللعوب ، البواب النوبى خفيف الظل ، الابن الفاسد العاطل المقترض دائما للاتفاق على ملذاته ، والخطيب الطفيلى الانتهازى الذى يرى فى الزواج صفقة رابحة تعوضه عن خسائر سابقة ، وغير ذلك من الأنماط التى تخصص فيها بعد ذلك ممثلون وممثلات شاركوا فى صناعة تاريخ المسرح والسينما فى مصر .

وإذا كان من المعروف أن الأنماط لا تتطور فى المسرحيات الكوميدية وخاصة الفارص منها ، فإن تيمور حرص على أن يطورها حتى تبدو أكثر حيوية واقناعا للمتفرج ، وذلك من خلال نوعين من التطور أحدهما داخل مثل ذلك الذى جرى لعبد الستار وجعله يكتشف القوة الكامنة فى أعماقه وأبوته التى أهملها كثيرا وشرع فى استخدامها دفاعا عن مستقبل ابنته ، والنوع الآخر تطور خارجى وغالبا ما يكون نتيجة للعوامل الاقتصادية المتغيرة ، مثلما حدث فى تحول موقف نفوسة من الخطيب بليغ الذى أصبح صاحب ثروة بعد أن ورث مائة فدان وحوالى أربعمئة جنيه فى البنك عن عمه الذى مات دون وريث غيره فى حين اكتشفوا حقيقة فرحات النصاب وصفقته المشبوهة مع عفيفى على أساس أن يتزوج من أخته جميلة فى مقابل مساعدة عفيفى فى الزواج من ابنة عزيز بك الذى لا يرى فيه سوى مغفل كبير يمكن الحصول منه على مبالغ مستمرة ومتجددة بلا جهد ولا مقابل .

لكن يبدو أن تيمور لا يستطيع أن يتخلى عن المعالجة الكوميدية لشخصياته حتى بعد أن اكتسبت بعض الاحترام . ويبدو أن عبد الستار قد عاد الى طبيعته المتسببة الأولى بعد أن انتصر فى معركة تزويج ابنته من بليغ . فلم يعد هناك التحدى الذى يستنفر قواه ، فعاد الى الاسترخاء والتسبب واستجداء القبيلات من الخادمة هانم التى تصعد الموقف لدرجة أنها تطلب منه أن يقسم لها على تطليق سيدتها نفوسة وتزوجها بدلا منها . وإذا لم يجرؤ على الاقدام على خطوة الطلاق - فهى بحكم أنها خادمة واقعية للغاية - تطلب منه على الأقل ألا ينسام مع زوجته فى سرير واحد بحيث يصبح زواجه فى النهاية زواجا صوريا بمعنى الكلمة . ويوافقها على هذا

الشرط وعندما يشرع فى القاء القسم تندفع نفوسة من وراء الستار حيث كانت تنصت عليه مع ابنها عفيفى وتنهال عليه ضربا بالشبشب ، فلا يستطيع أن يدافع عن نفسه بعد أن انتابته مرة أخرى لحظات الضعف القديم حيث ضبطته متلبسا وهو فى قمة ضعفه .

وزواج بهذا الشكل كان لابد أن ينتهى بالطلاق منذ زمن بعيد ، لكن الكوميديا الشعبية تعتبر الطلاق من اللحظات المأسوية التى يمكن أن تقلل من الجو البهيج الذى يثيره العرض ، كما أنه يضعف من حدة التأثير الكوميدى لأن الشخصيات ستتفرق بعيدا وبذلك يضع عنصر الاحتكاك المولد للضحك والسخرية . حتى هانم الخادمة اللعوب المستعدة لتلقى القبلات من كل الأطراف المعنية سواء أكانت من عبد الستار أو ابنه عفيفى أو غيرهما ، لا يؤدى سلوكها المعوج هذا الى طردها من البيت . فهى أسرة من طراز عجيب ، لا يحكمها أى قانون سوى التسيب ، اذا اعتبرناه قانونا .

ونظرا لأن الصراع الدرامى فى الكوميديا الشعبية سجال مستمر ، فان التدهور الذى أصاب معسكر عبد الستار على يدى هانم ، أدى الى عودة فرحات صديق عفيفى منتصرا ليفرض نفسه خطيبا على أخته جميلة التى تمقته تماما لأنها تعرف حقيقته البشعة . وبحكم السجال المستمر فان مؤامرة نفوسة وعفيفى وفرحات تقابل بمؤامرة مضادة من عبد الستار الذى يستقطب هانم التى يعلم جيدا أنها تحب ابنه عفيفى وتتمنى الزواج منه ، فيوضح لها أن فرحات سيتزوج من جميلة مقابل زواج عفيفى من ابنة عزيز بك . وتقتنع هانم وتعلنها حربا شعواء على نفوسة وعفيفى وفرحات ، تعرى فيها كل الأوضاع المريبة ، وعبد الستار يقول فى نشوة لخليفة : « ازيك بقى ياسى خليفة . موش حاجه حلوه كده اننا نتفرج عليهم بعد ما تفرجوا علينا » .

ويصل سياق المسرحية الى ذروته النهائية فى المواجهة التى تقع بين فرحات وبلينغ عندما تقدم كلاهما لطلب يد جميلة فيما يشسبه المزاد . وبرغم أن بليغا كان يملك كل المستندات التى تثبت ثروته وقدرته على دفع ضعف مهر فرحات ، وكتابته خمسة فدادين لأم العروس وعشرة لأخيها ، وبرغم أن فرحات لم يكن يملك سوى الجصعة والاستعراض الكاذب دون أى اثبات ، فان الموقف النهائى يحسمه دخول الضابط الذى جاء للقبض على فرحات بتهمة النصب والاحتيال ، فترجع الكفة تماما لصالح بليغ بناء على قوة الدفع الاقتصادى الذى يملكه ، ويعلن خليفة المغزى الأخلاقى للمسرحية بأسلوب الكوميديا الشعبية فيقول لعبد الستار : « مش قلت لك بلا قافية الى يتكل على ربه مايخبشى » .



وبنهاية المسرحية يتبلور بناؤها المحكم الذى نهض على التوظيف الدرامى لكل جزئيات السياق ومراحله ، فليس هناك موقف مقحم ، أو شخصية دخيلة ، أو حدث يمكن حذفه ، أو ثغرة تستدعى سدها . وذلك لأن تيمور بوعيه المسرحى المبكر وحسه الدرامى الرائد لجأ الى توليد المواقف والأحداث من داخل سياق المسرحية الذى كان بمثابة سلسلة متصلة الحلقات من الأسباب والنتائج المترتبة عليها بالضرورة الحتمية . ولذلك كانت نهايتها نتيجة طبيعية ومنطقية لكل التفاعلات التى بدأت منذ الاحتكاكات الأولى بين الشخصيات . ولعل من أسباب هذا البناء المحكم أيضا ، التزام تيمور بمكان واحد هو بيت الأسرة ، وكيان انساني واحد هو الأسرة نفسها . فمن المعروف أنه كلما ضاقت الدائرة ، ازداد الصراع اشتعالا بحيث لا يظل أى عنصر من عناصره بلا وظيفة ، ولذلك يصعب أن نستغنى عن أية شخصية مهما كانت ثانوية . وهذا دليل على تمكن تيمور من أسرار الصنعة المسرحية سواء تمثلت فى الشكل الفنى أو الحوار الدرامى أو رسم الشخصيات وتطويرها . . الخ .

فى عام ١٩٢٠ كتب محمد تيمور أوبريت « العشرة الطيبة » التى وضع أزجالها بديع خيري ولحنها سيد درويش وأخرجها وشسارك فى تمثيلها عزيز عيد . وفى كتابه العذب « فجر القصة المصرية » يقدم لنا يحيى حقى خلفية تفصيلية للعوامل التى ألهمت محمد تيمور بكتابة هذه الأوبريت التى تدل على روحه الثورية والوطنية المتقدة برغم صلة أسرته الوثيقة بالقصر الملكى . فلم يكن عاشقا للأدب والفن فحسب ، بل كان مفكرا سياسيا واجتماعيا وحضاريا ذا نظرة قومية شاملة وموضوعية ، بحيث امتلك ناصية المضمون الفكرى الناضج ، والبصيرة الثاقبة الواعية ، والمنهج العقلانى الواقعى وفى الوقت نفسه استطاع أن يوظف تمكنه من أصول الشكل الفنى وجمالياته فى خدمة هذا المضمون الانسانى وبلورته بشكل قادر على الصمود فى وجه الزمن . يحلل يحيى حقى هذه الخلفية فيقول :

« ولعل محمد تيمور قد عانى أيضا نوعا من الكبت فى حرصه الشديد على عدم اغضاب أبيه الذى رباه أفضل تربية - قوامها اللين والرقه والتسامح - من أجل أبنائه لم يقبل بعد وفاة أمهم وهو لا يزال شابا أن يأتى لهم بمن ي خلفها فى الدار ، فيتم محمد تيمور دراسة الحقوق اكراما لهذا الأب ، بل نرى هذا الفنان الذى يفتنق لو حرم من الحرية والانطلاق يقبل - استبقاءا لصلوات الأسرة بالقصر - أن يدخل يديه فى قيود وظيفة تقلب صاحبها الى تمثال جامد مجسم لاحناء الرأس وضم اليدين وحسن الأدب ، يعبر عن أسطورة القروود الثلاثة : « لا أرى ، لا أسمع ،

لا أتكلم ، فيعمل أميناً للسلطان حسين ، والعجيب في ذلك العصر أن يختاره بعد أن رآه يمثل في رواية « عزة بنت الخليفة » بين أعضاء فرقة أنصار التمثيل في ليلة أحياء حفلة الجمعية الخيرية الإسلامية على مسرح دار الأوبرا : يدخل السراى ولكن قلبه مع الشعب .

« ومات السلطان حسين ، لم يغفر له أشياع القصر في أول الأمر جلوسه - أو اغتصابه - لعرش ابن أخيه تحت ظل الحماية ، رغم تلقيبه لنفسه بأبى الفلاح . ورغم اشاعة لم يقد عليها دليل روجها الانجليز قبله بأنه لم يخن وإنما صان العرش من أن يحتله أغا خان ، وحملت حسن سيرته الخاصة هؤلاء الأشياع على النسيان قليلاً قليلاً . ولما رفض ابنه أن يتولى العرش بعده ، ساروا خلف نعرته في حزن ان لم يكن بليغاً فإنه يخلو من شماته ، ودخل القصر بين صفين من جنود الاحتلال أمير هو بطل فضيحة نسائية خرج منها برصاصة باقية في حلقه ، تسبقه روايات عن قبوله التنكر لدينه في سبيل عرش البانيا ، واشاعات عن افلاسه واقتراضه من الخدم وشغفه بالميسر .

« وجاءت ثورة ١٩١٩ فالتقى على تيارها الجارف محمد تيمور بسيد دوريش ( قرينه في العمر سنة بسنة ) ووقف الاثنان مع الشعب ضد القصر وهكذا خرجت مسرحية « العشرة الطيبة » ، وهي سخريه تكاد تكون سافرة بقصر السلطان فؤاد وحاشيته ووزرائه ، ما أظن تيمور كان يكتبها لو كان الجالس على العرش لا يزال هو السلطان حسين . كان الكلام موجهاً للسلطان فؤاد على لسان بديع خيرى :

عشان مانعلى ونعلى ونعلى لازم نطاطى نطاطى نطاطى  
اول شرط نطاطى البصلة لسيدنا الوالى ونستعبط له  
مهما تسامعوا تهجيص اعملوا روحكم بلاليس .

وكانت هذه المسرحية أو الأوبريت ، الوحيدة في أعمال تيمور المسرحية التى اقتبسها عن عمل أجنبى . ولم يكن عاجزاً عن تأليف مسرحية مصرية لحما ودما ، لكن يبدو أنه بلماحيته المعهودة لم يشأ أن يدخل في صدام مع السلطة القادرة على وأد مسرحيته في مهدها ، فبدأ وكأن كل مهمته قد تركزت فى اقتباس مسرحية أجنبية لمجرد فتح نافذة للجمهور المصرى على المسرح الغربى . لكنه فى واقع الأمر لم يكن اقتباساً بمعنى الكلمة إذ أنه لم يستق سوى « التيمة » التى وردت فى المسرحية الفرنسية الهزلية « ذو اللحية الزرقاء » التى كتبها الأديب الفرنسى

شارل بيرو في عام ١٦٩٧ . وهذا الرجل الذي اشتهر بلقب « ذو اللحية الزرقاء » كان غدا ثريا تزوج من ست نساء قتلهم تباعا ، الواحدة بعد الأخرى ، وكان مغرما بتعليق ملابسهن وحاجياتهن على جدران حجرة مغلقة لا يدخلها سواه . أما زوجته السابعة فأبت على نفسها أن تصدع لأوامره المريبة ، وقررت أن تعرف كل خبايا البيت الذي تعيش فيه بصفتها ربة . وانتهزت فرصة غيابه لتفتح الحجرة وتكتشف سره الرهيب الذي يخفيه فيها . وتتفاجم الأمور وتوشك أن تلقى مصير سابقاتها لولا حذرهما ومقاومتها ووصول أخويها اللذين ينقذانه من برائته بقتله وتخليص الناس من شروره . ويقال ان شارل بيرو استقاها من أسطورة شعبية ترددت على الألسن كما يقال أيضا انه استمدتها من قصة حقيقية لرجل منحرف عاش في العصور الوسطى .

لم يستق تيمور من المسرحية الفرنسية سوى الخط الدرامي المرتبط بالبطل وزوجاته ، ثم اختار خلفية تاريخية غير محددة فيها الكثير من ملامح الممالك والأتراك والشراكسة والسلاجقة ، بحيث يبعد الشبهة عن المسرحية أو الأوبريت كعمل يتحدى السلطة القائمة ويعريها . لكنه كان يدرك في قراره نفسه أن الشعب المصري بذكائه المعهود سيعرف من يقصده بالتهكم والسخرية والتعرية ، وبالفعل عرضت لأول مرة مساء الخميس ١١ مارس ١٩٢٠ ، وقام ببطولتها اسطفان روستي في دور حاجي بابا وهو الشخصية المملوكية لشخصية ذي اللحية الزرقاء ، ومعه زكي مراد ، ومنسى فهمي ، ومختار عثمان ، وروزا اليوسف ، ونظلي مزراحي وغيرهم .

ولاقت الأوبريت نجاحا ضخما أثار الطبقة ذات الأصول التركية والمملوكية والشركسية ، وكانت طبقة مؤثرة سياسيا واقتصاديا وعلى اتصال وثيق برموز الاستعمار البريطاني الذي لم يسترح أيضا للتيار القومي والثوري الذي أحدثته الأوبريت فتم إيقافها . لكن يبدو أن محمد تيمور كرجل درس القانون والمنطق استطاع أن يقنع المسئولين بأنها مجرد مسرحية هزلية مقتبسة عن مسرحية فرنسية ، ونقلت مواقعها وأحداثها الخيالية والأسطورية الى زمن لا يمت لزمان عرض المسرحية بصلة ، وأن منع عرضها من شأنه أن يدفع الجمهور الى تفسيرات وتخمينات وتأويلات لاتنبع من مضمونها الهزلي وليست في صالح السلطة المانعة نفسها .

وبالفعل عادت الأوبريت الى خشبة المسرح وشارك فيها بالتمثيل والغناء هذه المرة كل من حسين رياض في دور حاجي بابا ، وسيد درويش في دور الوالي فخر الدين ، وأيضا نظلي مزراحي وحياة صبرى وعبد العزيز



أحمد وغيرهم . وفى هذا تقول رتيبة الحفنى فى مقدمتها للأوبريت فى طبعتها الحديثة :

« ان رواية « العشرة الطيبة » تعكس ما كان عليه الوعي الشعبى عام ١٩٢٠ حينما اصطلح الاستعمار وعملاء الاستعمار وأصحاب الاقطاع من المصريين على تفتيت ثورتنا عام ١٩١٩ فكان الشعب لا يملك الا الهمسة بالقولة الملتوية والنكتة اللاذعة . واستطاع محمد تيمور أن يبدع فى رسم شخصيات المسرحية حتى جاءت رمزا الى ما كان يجرى وهى تشير وترمز ولكنها لاتفصح ولاتبين .

« أما من الناحية الموسيقية فتعتبر موسيقى هذه المسرحية الغنائية مرحلة هامة من تطور موسيقانا ، فيها تجاوز سيد درويش عن التطريب الى التعبير الدرامى ، فقد عبر عن أحاسيس الشعب المصرى وهتف مطالبا بالحرية والعزة القومية .

ولابد أن نسجل لهذا الجيل من الرواد العظام أنهم كانوا يعملون دائما بروح الفريق المتناغم ، يحدو كل واحد فيهم عشقه لفنه ومدى اجادته له وعمق اضافته للجوانب الفنية الأخرى التى ينهض بها زملاؤه ، بحيث يبدو العمل الفنى فى النهاية وحدة عضوية تتفاعل فيها كل العناصر ، لا فرق بين هذا وذاك : محمد تيمور فى تأليف النص المسرحى ، وبديع خيرى فى كتابة أزجاله التى تمزج الغناء بالسخرية من خلال نسيج النص نفسه ، وسيد درويش فى ابداعه الموسيقي فى مجال التعبير الدرامى البعيد عن التطريب ، والمشارك فى تطوير شخصيات المسرحية وأحداثها ، وعزيز عيد فى اخراجه للنص وحرصه على التناغم والتفاعل بين عناصر العرض . ويكفى أن نذكر عناوين بعض ألحان الأوبريت لنرى الى أى مدى نبعت من النص الدرامى وتفاعلت معه : يقطع فلان على علان ، الأمر أمر الأغا باشى ، والله طيب يازمان الخلطيط ، علشان ما نعل ونعل . . لازم نطاطى نطاطى ، احنا العجر وانتو الحكام . . الخ .

وحتى الديكور المسرحى استطاع تيمور أن يوظفه دراميا فى خدمة موضوعه منذ ارتفاع الستار على أول مشهد فى المسرحية :

« احدى ساحات قرية على ضفة النيل الغربية بجوار الجيزة . بيت قروى على اليمين أمامه كومة من حطب القطن وعلى الشمال بيت آخر من طرازه ، ويتوسط الساحة شجرة توت باسقة تظلل أغصانها ( شادوفا ) وقف عليه قروى يشتغل وينشد .

على الضفة الثانية يلوح قصر كبير أمامه كوبرى من الزوارق يصس بين الضفتين ، .

هكذا يبلور الديكور منذ أول نظرة يلقيها المتفرج عليه ، مصر المعاصرة كلها : مصر الكوخ ومصر القصر ، مصر الفلاح ومصر الوالى ، وهما خطأ الصراع الدرامى الذى ستدور حوله كل أحداث المسرحية من البداية حتى النهاية ، وهو الذى منحها بناءها المحكم وشخصيتها المتميزة . وهذا الجو الذى يخلقه الديكور ليس قاصرا على المنظر الثابت على المنصة بل هناك مفردات متحركة ومتتابعة توحى به وتؤكدده ، فمثلا نسمع صوت ست الدار قادمة وفى أعقابها غنم وصبى وكلب ، وفى المشهد الثانى تصيح ست الدار من الخارج : « ماتحوش يا واد الجحشة بتاعتكم . ماتحوش . ياعم سالم الحق الجحشة بتاعتكم سادة على الطريق » ، وفى المشهد الثالث يصيح صبى من الخارج : « الحق ياعم سالم . الحق الجرف انهد والميه حتغرق الغيط » . . . الخ من مفردات القرية : البهائم والنعاج ووابسور الطحين والشادوف والنأى والعشة والقارب . . الخ .

وبالإضافة الى الجو المصرى الريفى الأصيل ، حرص تيمور على اشاعة الجو الأسطورى فى ثنايا السياق الدرامى برغم أن النص زاخر بالاسقاطات الواقعية ، لكن هذا الجو كان متمشيا أصلا مع مسرحية « ذو اللحية الزرقاء » التى كتبها شارل بيرو فى قالب أسطورى نابع من أجواء العصور الوسطى ، وفى الوقت نفسه كان مفيدا فى ابعاد شبيهة تحدى السلطات عن العرض المسرحى على أساس أن الموضوع خيالى وأسطورى بحث ، وذلك بالإضافة الى أن هذا الجو يتيح للمخرج أن يستخدم كل طاقاته الإبداعية للامتاع الحسى للمتفرج خاصة فيما يتصل بالرؤية والسمع من خلال نص محمد تيمور وأزجال بديع خيرى وموسيقى سيد درويش وإخراج عزيز عيد . وهذا الجو الأسطورى يتجلى فى مطلع المشهد الثانى من الفصل الأول على النحو التالى :

« سيف الدين : ( يدخل من اليمين ) النهار طلع ولسه الحبيبة نايمة . أهى نايمة هنا فى العشة دى . ( ينادى ) نزهة . نزهة . لسه نايمة القطقوطة أما أضرب لها ع النأى شويه عشان أصحبها ( يضرب ع النأى ) » .

ثم يغنى لحن « على قد الليل ما يطول » الذى يبدو - مثله فى ذلك مثل بقية الحان الأوبريت - جزءا عضويا من النسيج الدرامى للمسرحية . وإذا كانت الأوبريت بصفة عامة لا تمتلك ميزة الأوبرا التى تعتمد على الموسيقى والغناء من أول لحظة الى آخر لحظة فيها ، فإن الانتقال من الحوار العادى الى الغناء أو العكس يبدو مفتعلا فى بعض الأحيان أو على الأقل يشعر به المتفرج أو المستمع فى معظم الأحيان . لكن يبدو أن التناغم الموجود بين محمد تيمور وبديع خيرى وسيد درويش انعكس بدوره على

النص أو العرض فأصبحنا عاجزين عن التفرقة بين ابداع محمد تيمور وابداع بديع خيري في أجزاء كثيرة من الحوار العادي . وكانت الألحان المغناة هي المناطق الوحيدة التي تحرك فيها بديع خيري وسيد درويش بمفردهما ، وان كانت مستوحاة ومستلهمة من نص محمد تيمور أيضا .  
ففي الحوار الآتي بين نزهة وسيف لانستطيع أن نعرف الحدود الفاصلة بين حوار تيمور وزجل خيري ، وخاصة أن تيمور نفسه كان شاعرا ، ولذلك يتراوح الحوار بين العامية العذبة ذات الايقاع الخفيف الرشيق والزجل المشحون بالتوازل اللفظية التي تثير الابتسامة والبهجة :

« نزهة : ( تطل من النافذة ) آه ياترى ياربى ده هو والا لأحبوبى ؟

سيف : يا عين الحبوب من جوه يا سبب وعدى ومكتوبى ياكتاكيته .

نزهة : ياننوسة .

سيف : ياقطاطيطها .

نزهة : ياخنتوسه .

سيف : أنا فى انتظارك من النجمة .

نزهة : أدينى نازله .

سيف : أما نهارك أبيض من طبق القشطة .

نزهة : ( تنزل وتلتفت يمين وشمال ) أوع يكون حد شايف طيفى .

سيف : حطى فى بطنك بطيخة صيفى .

شفتى بتاكلنى أنا فى عرضك خليها تسلم على خدك ، .

ولاشك أن هذا الايقاع السريع للحوار برغم الغنائية العذبة التي ينطوى عليها ، هو الذى ساعد سيد درويش على الانتقال من مرحلة التطريب الى التعبير الدرامى . فهذا المشهد العذب الذى يذكرنا بمشهد الشرفة بين روميو وجوليت فى مسرحية شكسبير الشهيرة ، وان كان لا يحتوى عنصره المأسوى ، يثير من خلال ايقاعه جوا من الكوميديا الخفيفة التي تغرى الملحن بترجمته الى لغة موسيقية تجمع بين الغنائية والدرامية ، الغنائية التي تعتمد على تكرار الوحدة الايقاعية وان كانت موزعة بين شخصيتين أو أكثر مما يجنبها الرتابة ويمنحها التنوع الذى يؤدي الى الدرامية التي تكشف عما يدور داخل الشخصيات وتطورها اذا تطلب الموقف الدرامى مثل هذا التطوير .



وبرغم الجو الرومانسى والأسطورى الذى يغلف الأوبريت ، فإن محمد تيمور لم يستطع تجاهل نظراته الواقعية الى الأحداث والشخصيات . فبعد اللقاء الحالم الأثيرى بين سيف ونزهة التى تتحرك كالطيف ، تطبق على أنفاسنا ست الدار التى تتعامل مع سيف كما تعاملت نفوسه مع عبد الستار من قبل فى مسرحية « عبد الستار أقندى » . فإذا كان المنظور الرومانسى يصنع من الرجل بطلا مغوارا ساحرا قاهرا لكل العقبات ، ومن المرأة حلما أثيريا أو طيفا ساريا يكاد يذوب فى أشعة الشمس الحانية ، فإن المنظور الواقعى يبلور الوجه الآخر من الطبيعة البشرية فتبدو المرأة قوة جبارة كاسحة كالاعصار فى مواجهة الرجل الضعيف المهزوز المتردد الذى لا يطمح سوى أن يأمن شرها . ويبدو أن تيمور لا يستريح اذا ترك جمهوره يحلم طوال العرض المسرحى . فقد يمنحه مشهدا حالما مثل ذلك الذى بين سيف ونزهة ، لكن سرعان ما يوقظه حتى يهبط به من بين السحاب الى الأرض ليسير عليها بأقدامه ويواجه تحدياتها ، حيث يعود المؤلف الى معالجاته الكوميديّة الأثيرية التى تنتقل بالجمهور من مرحلة الجيشان العاطفى الى مرحلة التأمل العقلانى :

« سيف الدين : ( يدخل ) الحمد لله يظهر انها راحت فى ستين داهية .  
أنا عارف كانت تضرب محدث مع مين ؟ والله أنا كنت خايف  
لترقعنى زغد والا تشكنى مقلب .

ست الدار : ياه . ياه . هو انت ؟

سيف : سترك يارب . آه أنا ياستى .

ست : جرب شويه جرب .

سيف : وليه بقى ما هو كده طيب .

ست : بقولك جرب شويه .

سيف : وقعت ياسيف الدين . ياستى بس عاوزه منى ايه ؟

اعمل معروف .

ست : عاوزه منك ايه . عاوزه منك ايه ( تضع يدها على كتفه ) .

سيف : أيوه عارف . عارف عاوزه منى ايه . بس عينى . . ايدك . .  
اعمل معروف .

ست : يا حلاوته يا حلاوته . أما عليك جوز عيون فشر عيون بقرة  
عم جمعه . وعليك قم تقولش خاتم سليمان . وعليك خدود وعليك

روايح تقولش رويح الجنة • اوعى تصدق انت من كفر الحاج محمود • لازم تكون من المدينة • حبنى هنا على خدى •  
سييف : أبوسك ! ياخير أسود •

فى الدراما الرومانسية يلهث البطل وراء معبودته كى ينال منها نظرة أو ابتسامة تجعله يحلق بين السحاب • فهى مخلوقة رقيقة سلبية لاتستطيع أن تبادر بأى خطوة ايجابية ، وهى سعيدة بذلك لأن عنصر المبادرة دائما فى يد معبودها ولأنه يشعرها بأنها مرغوبة فى كل لحظة تحياها ويحياها • أما فى الدراما الواقعية فتتبدل الأدوار بحيث لاتلهث المرأة وراء الرجل فحسب بل تطارده بلا هوادة حتى يقع فى براثنها • وكانت هذه المطاردة الأنثوية من أهم العناصر الدرامية التى اعتمد عليها برناردشو فى مسرحياته التى تمزج الكوميديا بالواقع • وهذا المنظور الجديد كان نتيجة لاكتشافات علوم الأحياء والتطور فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر • وهى الاكتشافات التى أكدت أن المرأة هى العنصر الأقوى فى عملية التطور ، فقد حبثها الطبيعة بكل الطاقات البيولوجية والفسولوجية والسيكلوجية التى تمنحها القدرة على التحمل والصمود واستيعاب الصدمات والتأقلم والمرونة مهما كانت ظروفها صعبة • فهى تملك قوة خفية كامنة فى أعماقها لاتظهر للعين العابرة ، لكنها تستدعيها وقت الأزمات كى تساعد فى اجتيازها • أما قوة الرجل فقوة ظاهرة تقبلها المجتمع كوضع طبيعى لايحتاج لجدل أو نقاش أو اثبات فى حين نظر الى المرأة على أنها مخلوق ضعيف لايستطيع الاعتماد على نفسه برغم أن التاريخ يثبت أنها جلست على عروش امبراطوريات وممالك وقادت جيوش بلادها فى معارك مصيرية بارادة بل وجبروت لايحتاج لكثير من أفذاذ الرجال • وقد لاقت صورة المرأة كمخلوق ضعيف وهش وقابل للكسر هوى عند الأدباء الرومانسيين فابرزوها كحلم أو طيف يصعب التعامل معه كبشر •

لكن المنظور الواقعى والعلمى عند تيمور جعله يفضل صورة المرأة الجبارة ، وخاصة أنها صورة تحمل فى طياتها كثيرا من عناصر الكوميديا والاضحاك ، لأنها تؤدى الى مفارقة مثيرة وممتعة عندما يقارنها المتفرج بصورة المرأة الضعيفة التقليدية • وهذا يدل على مواكبة محمد تيمور لانجازات عصره ليس فى مجال الأدب والفن فحسب بل فى مجال العلم أيضا • وبرغم جديته العلمية ، فانه لم يتخل عن روح الفكاهة بل والنزل فى بعض الأحيان كما نجد فى شخصية ست الدار :

« ست الدار : ( تمسكه وتهده ) مانتش عاوز تحبنى • وكل ده عشان البنت نزهة الى جد السلحية ، عشان ما تتكحل وتنخطط وتتزوق •

طب وحياة قبر أبو ست الدار ماني عتقاها • ( تهجم على العشة )  
راح أخرج عينها وأقطع ايديها ووريها القلب •  
سيف الدين : لا • لا • لا • تعالى ( يمسكها ) تعالى أما أبوسك • الذنب  
ذنبي أنا مش ذنب نزهة •

ست : طب حب ياللا قوام •  
سيف : ( يقترب ليقبلها فتقبله فيجري منها ) أعوذ بالله من الشيطان  
الرجيم •

ست : ( تجرى خلفه ) داهية تخيبك وتخيب الى يعرفك والله ماني  
عتقاك •

فهى نموذج المرأة القوية الصريحة التى لاتخجل من التعبير عما يعتمل  
داخلها دون جرح أو حساسية ، وهو ما ولد مفارقة كوميدية قل أن نجد لها  
مثيلا فى مسرحيات كوميدية أخرى وتتمثل فى تضحية سيف بنفسه  
ورضوخه لتقبيل ست الدار من أجل انقاذ حبيبته نزهة من بطش ست  
الدار وجبروتها •

وبحلول المشهد الخامس من الفصل الأول يتعمق الخط السياسى  
الذى يشكل العمود الفقرى لأحداث المسرحية ، فيدور الحوار بين حسن  
عرنوس كبير أمناء الوالى والشيخ حزنبل كيماوى حاجى بابا • يبدأ المشهد  
بدخول حزنبل منفردا وهو يقول فيما يشبه المناجاة :

« أدينى عمال أدور على البنت الى تصلح لأن تكون عروسة صاحب  
المجد والجلال عين أعيان الممالك المملوك ابن المملوك حاج بابا حمص  
أخضر ياترى حالقيها والا لا ؟ » •

ثم يدخل حسن عرنوس دون أن يشعر بوجود حزنبل وهو يقول :  
« فارقص ودندن لكل قرد اذا كنت فى دولة القروء • أدينى انا كمان عمال  
أدور على بنت .... » •

هنا يبدو البعد السياسى والتاريخى الذى أضفاه محمد تيمور على  
« التيمة » التى استقاها من مسرحية شارل بيرو « ذو اللحية الزرقاء » ،



ذلك أن خطورة البطل عند يبرو قاصرة فقط على النساء اللاتي يقعن في شباكه ويتزوجهن ثم يقتلهن ، أما خطورة البطل عند تيمور فليست قاصرة على ضحاياه من الزوجات ، بل تمتد لتشمل كل رعايا هذا الزعيم المملوكي ، لأن حاكما بهذه العقلية المريضة والسلوك الانحرافي لا يمكن أن يقتل زوجاته دون أى ذنب جنته احدهن ، وفي الوقت نفسه يعدل بين رعيته . فالعقلية المريضة المنحرفة عسكرة عن منظومة متكاملة لا تتجزأ . وبذلك تحولت قضية ذى اللحية الزرقاء من قضية شخصية وجريمة فردية الى جريمة قومية ارتكبها حاج بابا حمص أخضر في حق كل المحكومين الواقعين تحت وطأة بطشه وفساده الذي يتيح الفرصة لكل الطفيليين والانتهازيين والمنافقين والقوادين كي يتساقوا سلم الوظائف ويصلوا الى أعلى المراتب في الدولة :

« حزنبل : أيوه ما هو بدى أعرفه لأنى مستغرب ازاي واحد مفعوص زيك يبقى حاجب صاحب المجد والجلال . وأفضل أنا الكيماوى الشهير .. حنة كيماوى بسيط عند واحد من الممالك »

حسن : فيك من يكتم السر ؟

حزنبل : فى بير .

حسن : من طريق النسوان ،

وبذلك لم يعد قتل الزوجات هو القضية ، بل قتل الشعب كله ، ان لم يكن جسديا فهو قتل معنوى وروحي ونفسى . أى أن منظور محمد تيمور كان أكثر شمولاً من منظور شارل يبرو برغم أنه استوحى مضمونه منه . فقد كان الجانب الرمزي ودلالاته الشاملة عاملاً في توسيع أفقها الفكرى وتعميق بعدها الدرامى ، وذلك بالإضافة الى الخط الدرامى الذى استحدثه تيمور في القصة المثيرة التى دارت حول الابنة التى أنجبها الباشا الوالى منذ عشرين عاما ، ولم تحتمل زوجته أن تنجب بنتا فوضعتها في « مشنة » صغيرة وألقت بها في النيل ثم أحضرت ابن أحد الفلاحين وادعت أنه ابنها . وبعد مضي عشرين عاما علم الباشا الوالى بحقيقة الأمر واستدعى حسن عرنوس ومنحه مهلة أربع وعشرين ساعة للبحث فيها عن ابنته .

وبالإضافة الى عنصر الاثارة والتشويق الذى تحتوى عليه هذه القصة ، فإن الكوميديا لم تتخل عن دورها بل امتزجت بهذا العنصر لتسخر من الغباء البيروقراطى التقليدى . أى أن المشكلة لا تكمن في الزعيم المملوكي فحسب بل تستشري كالوباء بين الموظفين المنوطين بأداء مهام

الدولة ، وهذه ظاهرة طبيعية ومتوقعة لأنه كلما ازداد الاستبداد والظغيان والبطش ، انتشرت سلوكيات الغباء أو ادعاء الغباء وتجنب أية مواقف يمكن أن تنتج عنها مشكلات قد تتفاقم وتتحول الى محن . فعندما يسأل حزنبيل حسن عرنوس عن الخطوات التي اتخذها في بحثه عن ابنة الباشا الوالى المفقودة يقص عليه هذه اللوحة الزاخرة بالكاريكاتير الساخر . يقول حسن :

« شوف ياسييدى جمعت مجلس تنظيمات المدن والكبارى والقيت عليهم السؤال الآتى :

س : يا مجلس هل يجوز أن نلقى بمشنة فى النيل ؟

ج : يجوز اذا أمكن أن نشيلها من البيت الى النهر .

س : وهل يمكن نهر النيل أن يشيل المشنة على ظهره ؟

ج : يمكن اذا رميت له المشنة .

س : ويا مجلس اذا حمل النيل المشنة على ظهره مافيش حاجة فى السكة تحوشها ؟

ج : الكبارى .

س : ويا مجلس فيه كبارى على النيل ؟

ج : قدام عزبة صاحب الأبهة والكمال حاجى بابا حمص أخضر . وعليه جيت هنا وأنا معتقد أن الكوبرى الى قدام سراية سيدك المدهول ده هو الى حابس المشنة . وعليه تكون الأميرة موجدودة فى العزبة دى ، .

تتطور أحداث الأوبريت ، ويتصاعد عنصر الاثارة والتشويق فنكتشف أن نزهة الفتاة الريفية البسيطة هي الأميرة جليهار ابنة صاحب المجد والجلال فخر الدين أبو زعيزع الوالى . وتتحول نزهة الى رمز كبير ودليل ملموس على الأصالة المصرية التى لا تتغير بتغير الأحوال . فهى لا تتخلى عن حبيبها سيف الدين الذى يحتقره حسن عرنوس ويلقبه بأبى فصاده ، ويرفض أن تصطحبه نزهة معها الى قصر أبيها الوالى .

وننتقل الى الفصل الثانى حيث يتناقض الديكور المسرحى تناقضاً جذرياً مع الفصل الأول الذى دارت أحداثه فى إحدى ساحات قرية على ضفة النيل الغربية بجوار البحيرة حيث أكوام من حطب القطن ، وشجرة توت باسقة على شادوف وقف عليه قروى يشتغل وينشد ، وعلى الضفة

التانية لاح قصر كبير أمامه كوبرى من الزوارق يصل بين الضفتين .  
أما الفصل الثانى فيرفع فيه الستار عن سراى الوالى ، وعرش فاخر ،  
وحجرة مفروشة على الطراز المصرى فى عهد المماليك ، ونافذة تطل على  
البستان ، فى حين تجلس زوجة الوالى على كرسى وبجوارها جوارى من  
المماليك . وهو جو مسرحى يشكل ايقاعا متنوعا ومختلفا عن جو الفصل  
الاول ، فاذا انتقلنا الى الفصل الثالث سنكتشف أن محمد تيمور يعد  
رائدا مبكرا من رواد الكوميديا السوداء حيث يرفع الستار عن حوش فى  
جبانة به ستة قبور وموقد مشتعل فى وسط المسرح ، جلس أمامه الشيخ  
حزنبل منهمكا بوضع بخور فيه وأمامه ذهب وفضة ، بما يوحى بالجو  
المعتم والدجل والاحتيال وغير ذلك من المظاهر المرضية التى لاتناسبها  
أية خلفية مسرحية سوى حوش الجبانة والقبور القائمة فيه ، ومع ذلك  
لم تترك الكوميديا مكانها الاثير لأية أحاسيس مأسوية ، بل أوضحت ان  
نور العقل الذى منحه الله للانسان قادر دائما على اصلاح أى اعوجاج  
أو انحراف لأنه فى النهاية لايصح الا الصحيح ، وهو ما تجلى فى ديكور  
الفصل الرابع والأخير حيث نرى ردهة متسعة فى قصر الوالى مزدانة  
بالأنوار والشموع والرياحين يتوسطها عرش جلس عليه الوالى ، وجلبهار  
تزفها الحاشية من الباب الكبير الى وسط الردهة .

وبالإضافة الى تمكن تيمور من اصفاء جو نفسى معين على العرض  
من خلال تحديده لمفردات الديكور ، برز تمكنه أيضا من اصفاء اللهجة  
التركية على الحوار العربى كما ينطقه الأتراك ، فضرب عصفورين بحجر :  
اشاعة الاحساس بالجو التركى وتوليد الكوميديا من خلال المفارقة بين  
اللهجة التركية واللهجة المصرية فى نطق اللغة العربية ، وما يتبعها من  
مفارقة فى الافكار والسلوكيات . وبعد هذه الأوبريت أصبحت شخصية  
التركى المتعجرف المفترى ضيق الأفق من الشخصيات المفضلة فى الكوميديا  
المصرية حتى وقت قريب للغاية ، نظرا للطاقت الكوميديا والكاريكاتيرية  
التي يمكن أن تتفجر منها ، بل ان المصريين كعادتهم فى محاربة الدخيل  
الأجنبى استخدموا سلاح النكتة الساخرة للتهكم من سلوكيات السادة  
الأتراك وأفكارهم ، وهو سلاح لم يستطع الأتراك مقاومته والتصدى له  
لأنه سلاح زئبقى ومراوغ ويصعب الوصول الى مبتكره أو مستخدميه  
لأنهم فى النهاية الشعب بأكمله . وقد استخدم تيمور نفس السلاح ولكن  
على المستوى الدرامى الكفيل بتحويل النكتة اللفظية الى موقف انساني  
يشاهده الجميع على منصة المسرح . فقد كان قادرا على لمس نبض الشعب  
المصرى وتجسيد وجدانه فى مواقف مثيرة وممتعة ، ولعل هذا هو أحد  
أسباب الشعبية الجارفة التى حظيت بها هذه الأوبريت عبر أجيال  
متتابعة . انها غضبة الشعب ضد كل أنواع الاستعمار والاستبداد



والطغيان والاستعباد والقهر ، غضبة نابعة من طبيعة الشعب المصرى الذى لايميل الى العنف الدموى ، بل يفضل استخدام أسلحة أكثر تحضرا  
يثبت بها موقفه ويعبر بها عن رأيه دون سفك للدماء . من هذه الأسلحة :  
الصبر ، والعصيان المذنب بأساليب غير مباشرة ، والنكتة ، والسخرية ،  
والتهكم ، والمفارقة ، والدعابة ، والتلميح ، والاسقاط ، والثورية بحيث  
يتكون فى النهاية رأى عام يرسخ مع الأيام ويصعب تغييره أو ازالته .

وكان محمد تيمور رائدا أيضا فى ادخال المسرح كأحد أسلحة  
الشعب المصرى ضد القهر والسخرية ، مستخدما فى ذلك معظم الأسلحة  
التي سبق ذكرها ، لكنه يتميز عنها بأنه يملك قدرة حاسمة فى تكوين  
رأى عام وتجميع للضمير القومى لاتتأتى لها بحكم اعتمادها على الاتصال  
الفردى بين المواطنين . ولعل المشهد الزاخر بالسخرية ، والكوميديا ،  
والتهكم ، والمفارقة بين خششبار زوجة الوالى التركى وعبد الله بلطجى  
المصرى وأحد كبار حاشية الوالى خير دليل على استخدام تيمور لأسلحة  
المقاومة المصرية :

« عبد الله بلطجى : ( داخلا ) لاحول ولا قوة الا بالله .

الزوجة : شوك خاين . والله شوك خاين . خاين .

عبد الله : وقعت يا عبد الله . وقعت والسلام .

الزوجة : زرار يوك . اركع اركع .

عبد الله : حاضر .

الزوجة : عفر واحسان وصفح استرسن ؟

عبد الله : بتقول ايه بس ؟ ايفت افندم .

الزوجة : بكى . بكى أفندم . عبد الله بك بلطجى صفحنا عنك .

أوب بنا أفندم ، بوس بوس والله بوس .

عبد الله : مانتيش خايقة ان صاحب المجد والجلال يدخل علينا وتبقى  
مصيبة مالهاش أول ولا آخر .

الزوجة : هو أفندم صاحب مجد وجلال . أنا كمان أفندم صاحبة مجد  
وجلال .

عبد الله : طيب ياستى . الأمر لله ، .

انها نفس نمط المرأة المطاردة للرجل ، التى لاتخجل أبدا من التعبير عن رغباتها الخفية . وهى تذكرنا بموقف ست الدار مع سيف الدين ، ولكن مع فارق أساسى أنها مدعمة ومستندة بخلفية تركية تجمع بين قوة المال وسطوة الحكم ، ولذلك فهى تتصرف مع عبد الله كما لو كان مجرد لعبة تلهو بها أو أداة لمتعتها بصرف النظر عن أى اعتبار آخر . وهو ينظر الى حبها له كنوع من الاستعمار المقنع الذى يبدى الحب لمن يقع تحت رحمته ، فهو حب ظاهره الرحمة وباطنه العذاب والرعب والتهديد . ولذلك يرضخ عبد الله لأوامرها ويجلس الى جانبها وأمره لله :

« الزوجة : آه يا عبد الله أحبك . أحبك يا عبد الله بن سنا شسوك سيفرم أفندم .

عبد الله : ( لنفسه ) اتمرجع يا عبد الله اتمرجع ياخويه .

الزوجة : عاوز أستنى كده طول عمرى أفندم .

عبد الله : طول العمر ؟ ياخبر أسود .

الزوجة : آه أحبك عبد الله والله عبد الله أحبك .

عبد الله : ( لنفسه ) أما أشوف لى حاجة عشان أخلص منها . ( لها ) كويس . اسمى يا صاحبة المجد والجلال أنا عندى خبر كويس قوى بدى أقول لك موش تسمعيه أحسن ؟

الزوجة : عبد الله . أخبار مخبار سيبه بالله . كلم حب . كلم حب . كلم حب .

عبد الله : ده حب باكراه . أما حب استعمارى صحيح .

ففى ظل الاحتلال والاستعمار تهدر كل القيم والمثل الانسانية العليا وفى مقدمتها الحب ، وتسود العقلية المتحجرة وصور النفاق والغباء والبطش والفساد والتسيب والجهل والدجل وغير ذلك من المظاهر التى صوب اليها محمد تيمور كل سهام ورماح الكوميديا والسخرية والتهكم واللماحية . فلا يوجد سلاح أفضل من السخرية فى مواجهة السخرة فى مثل هذه الأوضاع شبه المستحيلة . من هذه السهام : التكرار الآلى لنفس الكلمات مما يدل على الغباء وضيق الأفق وعدم القدرة على التواصل والاستيعاب ، وكأن الشخصيات قد تحولت الى كيانات آلية تتردد مالا تفهمه ولا تدركه :

« الوالى : من أذنك بالكلام ؟

عبد الله : أنا ما اتكلمتش يا صاحب المجد والجلال .

**الوالى :** عبد الله بك بلطجى . من أذنك بالكلام ؟

**عبد الله :** والله العظيم يا أخونا بقى ما انفتح أبدا . .

**الوالى :** عبد الله بك بلطجى . من أذنك بالكلام ؟

**عبد الله :** طيب وحياة راس صاحب المجد والجلال أنا ما أتكلمتش أبدا .

**الوالى :** اسمع اذا طلبت منك أن تكلمنى يجب عليك أن تسكت . اتقوه  
( يبصق عليه ) .

ثم يتصاعد الموقف الكوميدي والعبثى فى المشهد التالى عندما يسأله  
الوالى : « فى أى ساعة قمت من النوم النهارده ؟ » فلا يجد عبد الله بدا  
فى أن يجيب قائلا : « فى الساعة الى تعجب صاحب المجد والجلال .  
اذا حببت الساعة أربعة واذا حببت الساعة ستة . اذا حببت الساعة  
عشرة زى ما انت عاوز » . ومع ذلك لا يقتنع الوالى بهذه الاجابة المراوغة  
على أساس أن الميعاد الحقيقى لاستيقاظه لم يرد فيها :

« **الوالى :** لعنة الله على الكاذبين . انت قمت من النوم ساعت سبعات ،  
نزلت حديقات ، فسحت شويات ثم جيت ولاقيت هانمات .

**عبد الله :** ياخبر اسودات . يا صاحب المجد والجلال . ماتعودناش منك  
الا قول الحقيقة . صحيح عملت كده وقابلت صاحبة المجد والجلال  
حرم صاحب المجد والجلال علشان أقدم لها تحيات .

وتصل الكوميديا العبثية والسوداء قمتهما عندما يسأله عن حياته  
الزوجية فيدور حوار يذكرنا بمسرحيات بيكيت ويونيسكو العبثية التى  
كتبت بعد ذلك بحوالى نصف قرن ، ويحمل فى طياته ارهاصات الكوميديا  
السوداء لأن الحوار ينتهى بالحكم على عبد الله بلطجى بالموت لا لذنوب  
جناء سوى أنه رضخ لسطحات زوجة الوالى ونزواتها تجنباً لشرها ، وكأنه  
كالمستجير من الرمضاء بالنار فتحرك كقائد يائس البحر أمامه والعدو  
ورأؤه :

« **الوالى :** وعلى ذلك . انت عندك هانم ؟

**عبد الله :** لا . مش متجوز .

**الوالى :** عندك أولاد ؟

**عبد الله :** اذا كنت مش متجوز طبعا ما عنديش أولاد .

**الوالى :** كور كنه عبد الله بك موش يخاف . حرمكم وأولادكم سيكونوا  
حرمي وأولادى . عبد الله بك بلطجى حكمننا عليك بالموت .



وهذه المواقف الكوميديّة التي تؤدي الى الموت بهذه البساطة لأن حياة الانسان لا وزن لها في نظر هؤلاء الولاة ، لا تقتصر على البائس عبد الله بلطجي بل تنتشر لتشمل كل زوجة منكودة الحظ لحاجي بابا حمص أخضر بصفته النسخة المملوكية من ذي اللحية الزرقاء الفرنسي . ففي الحوار الذي دار بين الوالي وحسن عرنوس حول سياسة البلاد التي يعترف الوالي بأنه لا يعلم عنها شيئاً لأن الموضوع الوحيد الذي يقلقه فيها هو زواج حاجي بابا المتكرر الذي بلغ خمس مرات ، في نهاية كل مرة يقضى على زوجته بالموت ، وهو الآن في سبيل بحثه عن الزوجة السادسة . ويبدى الوالي نفوره من هذا السلوك المنحرف لكن حسن عرنوس يذكره بأنه قضى بالموت على خمسة رجال أيضاً . أي أنهم سفاحون بطريقة أو بأخرى .

وتحتاج الوالي نكرة العنجهية التركية ويقرر إيقاف حاجي بابا عند حده لأنه مجرد مملوك ولا يصلح معه سوى الكرياج ، لكن يتضح لنا أن هذه العنجهية ليست سوى انتفاخ ظاهري لا يحتوي الا على الفراغ والخواء ، مما يذكرنا بمعظم الشخصيات المملوكية أو التركية التي وردت في النكات اللفظية أو المسرحيات والأفلام الكوميديّة بعد ذلك . وهذا ما يتبلور في حوار حسن عرنوس مع الوالي عندما يذكره بالحقائق الخاوية أو المرة التي تنهض عليها ولايته الهشة :

« حسن : أنت نسيت أنه عنده مدافع كثيرة وميت ألف بندقية وتلتماية ألف عسكري . »

الوالي : وأنا عندي . أنا عندي .. أنا عندي حسن بك عرنوس . أنا عندي كام ؟

حسن : ولا حاجة . خمس بنادق مكسرين ومدفع ملخلخ ويجي خمسين ألف عسكري .

الوالي : فقط .

حسن : فقط .

الوالي : وزير حربية أعمل ايه ؟

حسن : سايبها تهوى وقاعد يبصبص للستات .

هنا تصل العيشية قمتها عنلما ينسى الوالي دولته الهشة المنهارة التي تقف « كخيال المآته » ولا يرسخ في ذهنه التافه سوى « بصبصة » وزير حربيته للستات ، فهذه هي القضايا الملحة على فكره وسياسته :

« الوالي : ها ها ها يبصبص لهوانم وظاويظ . وزير حربية كان لازم كان

اعزمنا علشان يبصبص هوانم وظاويظ . عفارم اذا كان الأمر  
كذلك . لازم شوية تمحليسات عشان حمص أخضر .

حسن : موش بس كده لازم لما يجى هنا نخطه على راسنا .  
الوالى : لازم أفندم . لازم أفندم .

ثم ترد أخبار الدولة من السناجق المسئولين عن ادارة شئونها فاذا  
هى العبت نفسه . ولعل المثل العربى السائر : « شر البلية ما يضحك »  
هو خير تقنين فكرى لو سائل هذه الكوميديا السوداء وغاياتها من خلال  
الكاريكاتور الذى يجعل من السخرية نوعا من المسخرة . فقد أصيب باش  
سنجق الداخلية بمغص داخلى فى الأمعاء الغلاظ ، وأصيب الوكيل بصداغ  
داخلى فى المخ ، وأصيب السكرتير بورم داخلى فى القلب ، وأصيب رئيس  
القلم بخراج داخلى فى الكبد ، وعندما يسأل الوالى عن حال السنجقية  
بصفة عامة فيخبره باش سنجق الداخلية بأنها أصيبت بخلل داخلى فى  
جميع أجزائها .

أما أخبار سنجقية العدل فتذكرنا بمسرحية « الكراسى » العبثية  
ليوجين يونيسكو التى ينتظر فيها الناس وصول الخطيب الحكيم الفصيح  
الذى سيحدد لهم الطريق الصحيح فى الحياة ، ويصل بعد طول صبر لكنهم  
يكتشفون أنه أخرس . لكن الطين يزيد بلة فى سنجقية العدل اذ صدر  
قرار بحبس المتهمين قبل محاكمتهم ، وتم الغاء لفظ محامى من جدول  
القضاء ، وكان آخر قرار ينص على أن يكون القاضى أخرس أطرش مكسح  
أعمى . وعندما يسأل الوالى عن المهام المتبقية لباش سنجق العدل يخبره :  
« وبعد ذلك يا مولاي مافيش حاجة . لعب النطة فى المحكمة والعدل  
ياخذ مجراه » .

أما باش سنجق الخارجية فقد مات منذ خمس سنوات دون أن يدري  
الوالى شيئا عن وفاته وبالتالي لم يعين أحدا مكانه منذ ذلك الحين . ثم  
تصل الكوميديا السوداء قمتها عندما نعلم أن حكم الاعلام نفذ فيه ، وهو  
حكم لا يصدره سوى الوالى نفسه على رجل فى مقام وزير خارجيته . لكنه  
يشارك الحاضرين البكاء والترحم عليه نائحا : « لا حول ولا قوة الا بالله » .  
موش عارف أبدا ، أى أن هذه المسرحية أو الأوبريت بلغت حدا من العبت  
قد يعجز عن بلوغه أساطين مسرح العبت أنفسهم .

وتتصاعد نغمة العبت عندما نعرف من باش سنجق الزراعة أن قرارا  
صدر بمنع زراعة القطن واستبداله بشجر أبو فروة ، ورى الأراضى بمياه  
البحر الأحمر بدل مياه النيل ، وتحريم استعمال السباخ البلدى واستبداله  
بسباخ الأبو فروة ، وتحريم الصيد فى الغيطان وتحليله فى الشوارع  
والحارات .

وأخبار سنجقية المالية لا تقل مسخرة وعبثا عن أخبار السابقات ،  
فقد صدر أمر بأن كل فرد من أفراد الرعية اذا لقي جنيه ذهب في السكة  
لايد أن يقف أمامه ويضرب له سلاما وهو يقول له : هل هلاك شهر  
مبارك ، كما صدر أمر باستعمال ورق النشاف للتعامل ، وكذلك بترميم  
السنجقية قبل ما تهوى . وكعادة الوالى الغبى لابد أن يسأل عن القرار  
الرابع فى كل مرة بطريقة آلية حتى ولو لم يكن هناك « رابعا » ، لكن  
طبقا لعقله المتوقف تماما عن التفكير لابد من وجود « رابعا » ، ولابد  
أن ينتظر الاجابة ودائما تأتية بالفعل . فقد كان القرار الرابع ينص على  
أمر بالافلاس العام .

أما أخبار سنجقية الحربية ففيها العجب العجيب أيضا . فقد صدر  
قرار بالاكثر من الضباط والتقليل من الجند ، وقرار بأن الدفاع عن الوطن  
ليس مهمة الجيش ، وقرار بالباس الجند ملابس شيخ الحارات ، ثم  
تجىء « رابعا » كالعادة طبقا لسؤال الوالى الآلى التقليدى ، ومنها نعلم  
بصدور أمر بتسريح الجيش عند اعلان الحرب .

وتتوالى أخبار العبت فنعلم أن سنجقية الأشغال أصدرت أمرا ببناء  
خزانات لتحويل مياه النيل عن مجراه الأصلى ، فى حين أصدرت سنجقية  
المعارف أمرا بالغاء علم الآداب واستبداله بعلم البولوتيك ، واقفال المدارس  
سبعة أيام فى كل أسبوع ، واستعمال بودة العفريت لعقاب التلاميذ .  
وفى نهاية تقديم هذه التقارير عن سياسة الدولة فى مختلف  
شئونها يعرب الوالى عن سعادته الفامرة بهذه « الانجازات » التاريخية  
التي حققها الباش سناجق ، كل فى سنجقيته . فيقول لهم : « أنا والله  
مصنون كثير والله ممنون ولكن حيث انه انتهى يالا سكرتيره » . لكنه  
فى قرارة نفسه يرى أنهم أضاعوا وقته الثمين فيما لا يجدى ولا يمتنع  
بالمره ، ولذلك يقول لنفسه بمجرد خروجهم : « أف والله العظيم باش  
سنجقى بونشوك رزالت ووقاحت » . فلم يجد فيما قالوه سوى نوع من  
الرزالة والوقاحة هو فى غنى عنها .

لكن هذا الوالى الجبار الذى يملك القدرة على الحكم بالاعدام على  
عبد الله يلطجى لمجرد شطحة عابرة برغم أنه أحد كبار حاشيته ، وبرغم  
أن زوجته هى التى أجبرته على مغازلتها ومبادلتها الغرام ، هذا الوالى  
نفسه نراه على حقيقته عندما تنفرد به زوجته اللعوب مع عبد الله يلطجى  
والجبارة مع زوجها فى الوقت نفسه لدرجة أنه لا يرتفع فى مستواه عن  
تفاهة عبد الستار وجبنه فى مواجهة زوجته نفوسة فى مسرحية « عبد الستار  
أفندى » . فالكوميديا العبثية تتصاعد من خلال المفارقات المتتابعة بينهما ،  
وتكرار « اللزمات » المثيرة للضحك فى نهايات الجمل مثل « صباح اتفوه »



التي تنطق بها الزوجة الجبارة فلا يملك الزوج المسكين سوى أن يرد عليها قائلا : « صباح خير أفندم » ، وأيضا التكرار الآلى للألفاظ والجمل لانعدام الحوار المنطقي بينهما ، اذ أن الزوجة تملك حق اصدار الأوامر الصارمة وما على الزوج سوى الطاعة العمياء دون مناقشة أو أخذ أو رد أو حتى مجرد استفسار :

« الوالى : صباح خير أفندم .

الزوجة : صباح شر أفندم . صباح عيون تبظيظ . صباح رؤوس بالبرطوشة ترقيع . صباح وجوه اتقوه ( تبصق ) .

والى : ( بخوف ) صباح خير أفندم .

زوجة : صباح عمى . صباح موت . صباح مشاجرة وخناق . صباح خلبصة ونفاق . صباح اتقوه .

والى : ( بخوف أكثر ) صباح خير أفندم .

زوجة : صباح تقطيع عينيك . صباح تقطيع ايديك . صباح لعنة الله عليك . صباح اتقوه .

والى : صباح خير أفندم . أخبار يوك صاحبة مجد وجلال .

زوجة : أخبار وار أخبار يوك . أخبار موجود أخبار يوك . أخبار ملعون أخبار مبروك كله زى بعضه » .

ويؤجل محمد تيمور الكشف عن السر الذى جعل زوجة الوالى تجتاحه هكنا كالأعصار حتى يثير تشويق المتفرج الى أعلى درجة ممكنة ، لكنه لا يتجاوز هذه الدرجة حتى لا تأتى بنتيجة عكسية ، اذ أن الحس الدرامى عند المؤلف يتطلب وعيا بمدى الحالات النفسية التى يثيرها داخل المتفرج ، لأنه بمجرد بلوغ هذا المدى ينتقل الى مرحلة اشباع هذه الاثارة بإطلاع المتفرج على السر الذى أدى اليها :

« زوجة : سوس سنا كافر ملعون . كوبك ميمون . قرد ملعون سوس سنا .

والى : وهو كذلك أفندم . ولكن .

زوجة : سوس سنا أفندم . صباح يوم تبليغ أخبار انكم عاوزين جوز بنتكم لأمير سيف الدين .

والى : افت أفندم . لازم زواج يكون .

زوجة : وإن كان زواج لا يكون .

والى : لا . أفندم زواج لازم يكون .

زوجة : ( بحدّة ) واذا كان زواج لا يكون .

والى : ( متراجعا ) أفندم زواج لا يكون .

زوجة : بنتنا جلبهار حب يوك سيف الدين .

والى : زرار يوك أفندم موش لازم ، .

لكننا فكتشف بعد ذلك أن زمام المبادرة فى هذا الموضوع ليس بين  
يدى زوجة الوالى برغم كل جبروتها وبطشها بل هو فى يدى جلبهار التى  
كانت نزهة من قبل ، وهى ترمز لمصر التى تصبر كثيرا لكنها عندما تثور  
تتحول الى اعصار يحتاج كل شىء فى طريقه . وجدير بالذكر أن أوبريت  
« العشرة الطيبة » كتبت فى عام ١٩٢٠ أى فى أعقاب ثورة ١٩١٩ ، ولابد  
أن هذه الدلالة الرمزية كانت فى ذهن تيمور عندما كتبها ، وهو الفنان  
والأديب المشحون بهموم وطنه وقضاياها ، وآلام عصره وأماله . ولذلك  
ينقطع الحوار الشائك فجأة بين الوالى وزوجته على صوت جلبة وضجيج  
وتكسير الأوانى الزجاجية والصينية والخزفية فتدرك الزوجة فى الحال  
أن ابنتها الأميرة جلبهار تعلن عن ثورتها العارمة بتكسير الأوانى ،  
فلا يتذكر الوالى فى تلك اللحظة سوى خوفه على « حق المنزل » من  
الكسر ، فنعرف أحد أسباب غياب العقل الواعى والمنطقى عنده ، ذلك أن  
تعاطى المنزل هو أحد اهتماماته الأثيرة فى حياته على قمة السلطة فى  
مصر .

وقد يتساءل البعض أو يتشكك فى أن تمثل مصر فى الأوبريت فتاة  
من صلب مملوكى ، لكن يجب ألا ننسى أنها عاشت صدر حياتها كله فى  
الريف تحت اسم نزهة بعد أن تخلصت فيها أمها عند ولادتها بوضعها  
فى « مشنة » على سطح النيل ، واستبدلتها بسيف الدين ابن الفلاح  
حتى يكون وليدها ذكرا وليس أنثى . أى أن نزهة أوجلبهار تشربت بكل  
التقاليد والقيم والأخلاق المصرية ، وأصبح انتماؤها لمصر قلبا وقالبا ،  
لأن عينيها تفتحتا على مصر عندما رأت الدنيا لأول مرة ، فليس لها وطن  
سواها . وهذه كانت طبيعة مصر الحضارية دائما وقدرتها على استيعاب  
وهضم كل العناصر الواردة من خارجها ، وإدماجها فى نسيجها العضوى  
بحيث تصبح جزءا لا يتجزأ منه مع الأيام ، وذلك بصرف النظر عن  
الاختلافات الجنسية والأصول العرقية . فالجذور التى تستطيع التأقلم  
فى تربتها سرعان ما تطرح ثمارا مصرية صميعة ، لكن هذه التربة سرعان  
ما تلفظ الجذور التى تحاول فرض نفسها قسرا عليها ، ولعل الوالى وزوجته  
وحاشيته يمثلون الجذور المفلوطة فى حين تمثل نزهة أو جلبهار الجذور

المتأصلة ، فهي اذا كانت ابنتهما لحما ودعا فهي ابنة مصر قلبا وقالبا ،  
فكرا وسلوكا . ومن هنا كان وجودها في سراى الوالى مصدر ثورة وقلق  
متجددين ، بل ان كفتها كانت الراجحة في مواجهة السراى كلها برغم  
أنها حاربت معركتها بمفردها ودون عون من أحد :

• جلبهار : قال يقولوا انك عاوز تجوزنى الأمير سيف الدين .

• زوجة : ( للوالى ) شايف فتيج عينك .

• والى : ( متحيبا ) جلبهار • جلبهار •

جلبهار : قال وعاوز تكون الدخلة الليلة دى ؟

• والى : جلبهار جلبهار •

جلبهار : طيب هيه ( تكسر حق المنزل ) •

والى : كسر كسر • لا حول ولا قوة الا بالله • كسر ايه أفندم • كسر حق  
المنزل • يا حبيب قلبى يا حق المنزل • يا ألقى آقه يا حق المنزل •

• زوجة : مى • هى • هى • ( تبكى ) •

جلبهار : بتبكى يامه ! بتبكى لاه •

• زوجة : سن كسر حق المنزل ( تبكى ) •

• والى : سن كسر حق المنزل ( يبكى ) •

جلبهار : سيبونا من حق المنزل وكلمونى فى جوازى • ما أخلص آنى  
الا الواد سيف الدين الى جيبته تحت باطى من العزبة • اما سيف  
الدين بتاعكم ده ماليش بيه دعوى أبدا •

أى أنه لابد من زواج مصر من المصرى الأصيل سيف الدين وليس  
من التركى المزيف سيف الدين الآخر • لكن جعبة تيمور التى لا تخلو من  
عناصر الاثارة والمفاجأة تكشف للمتفرجين عن أنه لا يوجد سوى سيف  
الدين واحد فقط ، وأن العناصر الكوميديّة السابقة نبعت كلها من سوء  
تفاهم حول حقيقة شخصيته ، بحيث ندرك فى النهاية أن الأمير الحقيقى  
الأصيل هو الفلاح ، اذ يقول سيف الدين للوالى : « يا صاحب المجد  
والجلال • الأمير هو الفلاح والفلاح هو الأمير » •

ويتنامى الخط الدرامى الذى يمثل حاجى بابا حمص أخضر فى  
المسرحية • فقد وقع الاختيار فى النهاية على ست الدار كى تصبح زوجته  
السادسة بعد قتله لزوجاته الخمس السابقات • لكن الشيخ حزنبل هذه  
المرّة يقرر عدم اطاعته فى تنفيذ أوامره الاجرامية ، وخاصة أنه لم يلق  
من ست الدار سوى كل خير • بل ان حزنبل يقرر أن يقلب المائدة على رأس



حمص أخضر ليخلص الناس من شروره ، ولا بد أن يستيقظ الضمير  
الانسانى فى لحظة من اللحظات لأنه فى النهاية لا يصح الا الصحيح .

وقد يثور تساؤل هنا عن وجه التشابه أو الاختلاف بين شارل بيرو  
فى مسرحية « ذو اللحية الزرقاء » ومحمد تيمور فى أوبريت « العشرة  
الطيبة » فى المعالجة الدرامية لكل من شخصيتى ذى اللحية الزرقاء وحاجى  
بابا حمص أخضر . ذلك أن بطل بيرو لا يستطيع أن يتزوج الا اذا طلق  
أو قتل زوجته ، وطالما أن الطلاق ممنوع تماما فى المذهب الكاثوليكي  
فلا يتبقى لديه سوى القتل ، أما فى حالة حاجى بابا فيمكنه أن يتزوج  
أربعاً فى وقت واحد ، لكن تيمور لم يعتمد على الشخصية الفرنسية لمجرد  
المحاكاة والاقتباس بل لأنه أراد تجسيد سادية حاجى بابا وانحرافه العقلى  
والنفسى الذى لا يمكن تبريره بأى منطق ، ذلك أن تعدد الزوجات وضع  
شرعى وطبيعى ، ووجود حاجى بابا نفسه مضاد لكل قوانين الشرعية  
والطبيعة . فهو يريد بمجرد الزواج من ست الدار أن يقتلها كى يتزوج  
من السابعة . فالقتل عنده متعة فى حد ذاته . يقول حزنبل :

« حاجى : ايفت أفندم زوجتنا . لازم وفاه حالا يكون . وبعد قليل من  
أوقات زوجتنا يجى هنا للوفاة .

حزنبل : هنا ح يجى . وامتى ؟

حاجى : ساعة أون ايكى أفندم .

حزنبل : نصف الليل يعنى ؟

حاجى : وهو كذلك .

حزنبل : وح تموتها ليه يا صاحب الأبهة والكمال ؟

حاجى : عشان دولتنا لازم جوز خانم جلبهار . ابنة صاحب مجد وجلال .

حزنبل : وليه بس يا صاحب الأبهة والكمال . موش حرام عليك ؟

حاجى : أدبسيس خرسيس مرسيس .

وينفذ حزنبل الحكم ولكن بدهاء المصرى الذى لا يقهر . فهو كيماوى  
حاجى بابا الذى كان يحضر السم لكل الزوجات الراحلات ، واذ به  
يستبدل السم بالمخدر فى حيلة تذكرنا بالحيل التى استخدمها شكسبير  
فى مسرحية « روميو وجولييت » على يدى الأب لورانس . بل اننا نكتشف  
بعد ذلك أنه استخدم نفس الحيلة مع الزوجات السابقات اللاتى خدعن  
ووضعن فى القبور بدعوى وفاتهن بالسم . وهذه دلالة رمزية على أن  
مصر يمكن أن تنام لكن من المستحيل أن تموت . وهذه الدلالة هى التى

كانت بمثابة تعديل لمسرحية شارل بيرو التي ماتت فيها الزوجات بالفعل لأن أحدهم لم يكن يملك الدماء المصرية الكفيل بانقاذهن . بل ان حزنبل ضرب بحيلته الكيميائية هذه أكثر من عصفور ، خاصة بعد أن تخلص حاجي بابا من ست الدار لأنه قرر الزواج من نزهة أو جلبهار ابنة الوالي الذي لا يملك أية قوة يقاوم بها بطشه كما رأينا من قبل عندما عرض عليه الباش سناجق شئون الدولة التي يمكن أن تنهار مع أول هبة ربيع خفيفة .

وفي جو درامي مثير يذهب حزنبل في المشهد السادس من الفصل الثالث الى القبور ويفتح بابا خفيا في الحائط فيخرجن في مشهد يؤكد صمود المصريين وتحديهم للبطش . ان هذا الجيش المكون من ست زوجات عدن الى الحياة أقوى ألف مرة من جيش حاجي بابا المرتزق برغم مدافعه الكثيرة والمئة ألف بندقية التي يحملها ثلاثمائة ألف جندي . فالنساء في مسرح محمد تيمور قادرات على حسم مواقف أو مواقع لا يقدر عليها الرجال ، مهما كانوا جبارين ومفترين من أمثال حاجي بابا .

وفي المشهد الثاني من الفصل الرابع والأخير تصل الأحداث الدرامية الى ذروتها الأخيرة عندما يشرع سيف الدين في مبارزة حاجي بابا رمزا للمواجهة المباشرة بين مصر والذين يسعون لقيهرها واغتصابها . وتبلغ الاثارة ذروتها عندما يقع سيف الدين على الأرض بطعنة خنجر ، ويستعد حاجي بابا لكتب كتابه على الأميرة جلبهار وسط لحن « اتمخطري يا عروسه » . كل هذا يحدث والمتفرجون في انتظار الخطة التي وضعها حزنبل بعد أن أخرج الزوجات من القبور وألبسهن أزياء الفجر والنور كي يدخلن السراي بصفتهم ملحنات يجلدن العزف والغناء وراقصات أيضا . وعندما يعرف حسن عرنوس خطة حزنبل يقاتحه بخطته هو أيضا على أساس أنه هو نفسه تظاهر بقتل الرجال الخمسة تنفيذا لأمر الوالي ، وبالتالي يتم تزويجهم من الزوجات الخمس حتى يصاب حاجي بابا بلوثة عقلية قد تجهز عليه .

وعندما يسأل حزنبل حسن عرنوس عن سيتزوج من الأميرة جلبهار بنت الوالي ، يستيقظ سيف فجأة وينهض واقفا من رقدته التي ظنها الجميع أنها الرقعة الأخيرة . وتتولد الكوميديا العبثية مرة أخرى عندما يدعى سيف الدين أنه شبحه الذي يهاجم حزنبل وحسن عرنوس ويصدر عليهما الأحكام التالية وقد اجتاحهما الرعب والهلع :

« سيف : الحكم الأول . حسن عرنوس يلحس حزنبل قلم على قفاه .

حسن : بس كده . دي حاجة هينه . صلطح قفاك يا حزنبل .

حزنبل : اتفضل يا ابن عرنوس ( يضربه عرنوس ) .

حسن : انتهت المأمورية يا خيال الميت . فيه حاجة ثانية ؟  
سيف : الحكم الثاني . المعلم حزنبل يقلع عين ابن عرنوس وابن عرنوس  
يقلع عين حزنبل .

حسن : بتقول ايه ؟

سيف : نفذ حكمي .

حسن : نستأنف يا خيال الموتى .

سيف : ( يضحك ) . بقى انتم مصدقين انى مت أو انى خيال الميت .  
قدم يا شيخ انت وهو . ده أنا سيف الدين بحق وحقيق . .

ولا شك أن خفة الظل النايعة من أمثال هذا الموقف ، ترجع الى  
روح الكوميديا الشعبية التى تسرى فيه والتى توحى من طرف خفى أن  
الشخصيات تمارس لعبة ممتعة ومثيرة يشترك فيها جمهور المتفرجين بنفس  
القدر من المتعة والاثارة ، اذ يفسر سيف الدين ما جرى له بقوله :  
« آه وقعت مخصوص علشان أخلص من ابن المدهول حمص أخضر » .  
وتزداد لعبة التخفى اثارة كما يحدث فى مسرحيات مولير وشكسبير عندما  
يرحب سيف بخطط حزنبل فى التخفى فى زى المغاربة للانضمام الى الزوجات  
المتنكرات فى زى الملحنات والراقصات الفجر والنور حتى تكتمل المفاجأة  
الصاعقة لحاجى بابا .

ويلوى صوت مصر عاليا من خلال الأغاني التى تؤديها جوقة الفجر  
المتنكرة مع سيف الدين ، وحاجى بابا فى قمة انتصاره ونشوته التى  
سرعان ما تزول عندما تخلع الجوقة ملابس التنكر وتتم المواجهة دون خوف  
أو وجل ، وتهبط المفاجأة على رأس حاجى بابا كالصاعقة . لكن نظرا  
لأن المصريين هم المنتصرون هذه المرة ، فإن النهاية لا يمكن أن تكون فى  
شكل انتقام دموى مضاد للطبيعة المصرية ، وخاصة أن روح الكوميديا  
الشعبية لا تسمح بمثل هذه النهاية المأسوية ، بالإضافة الى قدرة الشعب  
المصرى على استيعاب غزاته بل وامتصاصهم ، فان الأوبريت تنتهى بما  
يشبه المصالحة القومية :

« ست الدار : اخصيه وميت اخصيه وأنا مالى

طلعت م المولد بسلا حمص

حاجى : أنا بوس رأسك وبوس رجلك

مصلح مصلح تعالى لى

حسن : صاف يا لبن آدى النحلة

وآدى الضبور فى قفاها



## الجميع : الليلة يامسا كتر عرساتها

يارب بارك في العرسان ، .

وينزل ستار الختام وقد تجمعت كل الخيوط الدرامية عند نهايتها الحتمية في نسيج الأوبريت التي لم تترهل أو تدخل في متاهات جانبية أو دوائر فارغة نتيجة للأزجال والأغاني والألحان التي تألفت في مواقفها المتتابعة ، وكانت في الواقع بمثابة قوة دفع لهذه المواقف وتطورا لها بحيث يستحيل حذفها منها دون أن ينهار بناؤها الدرامي . وهذا يرجع الى وعي محمد تيمور الحاد بحتميات البناء وجماليات الشكل الفني لدرجة أن بعض اللوحات العابرة التي ورد ذكرها في المشاهد الأولى يتم توظيفها في المشاهد الأخيرة وكأن المؤلف لا ينسى أية شاردة أو واردة في النص الا ويقوم بتوظيفها من أجل المزيد من التصوير والتصعيد والشحن والتكثيف والاحكام . بل ان عنوان الأوبريت نفسه كان جزءا عضويا من معناها ودلالاتها ، ذلك ان العشرة الطيبة تشير الى زواج الشباب الخمسة ( قتلى الوالى ! ) من الفتيات الخمس ( قتيلات حاجى بابا ! ) ، اى انتصار الحياة على الموت ، كما أن العشرة الطيبة في « الكوتشينة » من الأوراق التي لا تخسر أبدا في أية لعبة من ألعاب الورق ، ولذلك فهي طيبة دائما ، تماما مثل الروح المصرية الحضارية القادرة على تحقيق أهدافها ومكاسبها مهما طال الزمن أو مهما كثرت العوائق والخسائر . فهي قادرة على احتواء كل أوراق اللعب الأخرى التي يبرزها الخصوم من حين لآخر في أثناء ممارسة اللعبة أو الصراع بمعنى أصح . وهذا ما حدث بالفعل في نهاية الأوبريت عندما استطاعت الروح المصرية الطيبة أن تستوعب بحكمتها وصبرها ودهائها كل أعدائها وخصومها الذين أبرزوا في وجهها الورقة تلو الأخرى لعلهم يهيئونها بخسارة فادحة ، لكن العشرة الطيبة المصرية استطاعت أن تلقى بكل هذه الأوراق في سلة المهملات .

في مسرحية « الهاوية » التي قدمتها فرقة ترقية التمثيل العربى ( عكاشة وشركاهم ) لأول مرة بمسرح حديقة الأزيكية مساء الأربعاء ٦ أبريل سنة ١٩٢١ ، أى بعد رحيل محمد تيمور في ٢٤ فبراير ١٩٢١ ، وضع المؤلف عنوانا جانبيا هو « كوميدي درام » ، وهو العنوان الذى يعلق عليه المخرج المسرحى الكبير سعد أردش في مقدمته للطبعة الحديثة للمسرحية فيقول :

« ويطلق المؤلف على مسرحية « الهاوية » وصف « كوميدي درام » ، أى أنها مأساة ملهاوية ، وتلك نوعية مستحدثة بعد بزوغ عصر الصناعة فى أواسط القرن الماضى ، تأكيداً لنظرية سقوط التراجيديا ، واستجابة لنظريات العلوم الانسانية الجديدة ، وبوجه خاص علم النفس وعلم

الاجتماع . ولا شك أن هذا التصنيف يؤكد الوعي العلمى والفنى الكامل للمؤلف بآخر ما وصلت اليه نظريات الصياغة الدرامية فى أوروبا ، كما يؤكد ثقافته الغربية الواسعة فى الأدب عامة والأدب التمثيلى خاصة . وبالإضافة الى الوعي العلمى والفنى والنقدى الكامل لتييمور فانه وجد أن الابداع الدرامى عملية أشمل وأعمق من مجرد تقسيم الدراما الى كوميديا وتراجيديا ، والحياة بطبيعتها تحتوى على متناقضات لا يمكن حصرها ، والدراما هى بلورة هذه المتناقضات والصراعات فى منظومة متصارعة ومتناغمة الأجزاء فى الوقت نفسه ، وبالتالي فان الكوميديا يمكن أن تؤدي الى تراجيديا والعكس صحيح . واذا كان مصطلح « الدراما » قد استخدم فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ليعنى نوعا من التراجيديا الجديدة التى يمكن تفسير دوافعها وأسبابها بعوامل نفسية وفسولوجية وبيولوجية داخل الانسان وليس بعوامل قدرية وميتافيزيقية وغيبية خارجه ، فان هذا التفسير يعنى الصراعات والتفاعلات التى تعتمل داخل الانسان وهى أقرب الى الدراما منها الى التراجيديا . وهى تفاعلات يمكن أن تؤدي الى نتائج كوميدية أو تراجيدية حسب تطور الأحداث فى السياق المسرحى ، وهو ما حدث بالفعل فى مسرحية « الهاوية » . ولذلك فان التراجيديا لم تسقط بمعنى أنها انتهت ، ولكن تغير مفهومها مع التطورات العلمية الحديثة . ومع ذلك فقد ظلت فرعا من الدراما وليس العكس . والدليل على ذلك أن عنصر الكوميديا فى « الهاوية » كان مسيطرا على معظم أحداثها باستثناء التفاعلات الجارية داخل بطلها أمين بهجت الذى وقع صريع الادمان حتى قضى عليه فى النهاية بطريقة مأسوية . ولذلك اعتبره سعد أردش بطلا تراجيديا لنقطة الضعف التى كانت تنخر داخله كالسوس حتى قضت عليه :

« وبطل الهاوية هو أمين بك بهجت ، سليل أسرة اقطاعية شديدة الثراء ، ترك له أبوه ثروة هائلة قوامها مجموعة من العزب فى أكثر من مديرية بالوجه البحرى ، ولكن الأسرة تقيم فى قصرها بالقاهرة كعادة الاقطاعيين الذين يتركون ادارة أملاكهم للفلاحين من عبيد الأرض ، ويهبطون عليهم كل موسم لبيع المحصول والعودة الى العاصمة بالأموال الطائلة . ولكن أمين بك اختلط بعد موت أبيه بقرناء السوء من طبقته ، شفيق بك ومجدى بك على وجه الخصوص ، وعاش حياة الصعلكة اللاهية على موائد القمار ، وفى نوادى السباق ، وفى مقاهى وبارات وكباريهات الخمر والنساء ، وأدمن الكوكايين ، وبدأ يبيع أرضه عزبة ليغضى تكاليف هذه الحياة اللاهية ، وبالرغم من أن أمه حكمت هانم توصلت الى علاج ناجح لتقويم حياة ابنها ، فزوجته رتيبة هانم ، وهى فتاة شابة جميلة وجذابة فى العشرين من عمرها ، الا أنها من ذلك النوع السلبي الذى لا يملك القدرة على المبادرة ، ولا ارادة التوجيه والتخطيط لأسرة صالحة .

لقد أراد لها المؤلف أن تكون من صنف « الحريم » التابع الذى لا يجرؤ على التعليق أو الاعتراض أمام الرجل ، وعلى ذلك فقد اكتفت برحلة يومية تمر فيها على الأسواق نهارا مع صديقاتها لتنتقى أجمل المشتريات واغلاها من المحلات الكبيرة ، وبين آن وآخر تقضى الليلة بدار الأوبرا لتشاهد عروض الفرق الأجنبية ، وهو يغطى لها نفقات هذه الحياة بطبيعة الحال ليربح ويستريح ، وبالرغم من أن رتيبة هانم تعيش عصر الحريم - قبل تحرير المرأة المصرية - وتلبس الملاية والبرقع عند الخروج مع صديقاتها ، إلا أن الزوج المتفرنج ، الذى أخذ من الحضارة الأوروبية سلبياتها دون ايجابياتها ، يرغبها على أن تتعرف مكشوفة الوجه بصديقيه شفيق بك ومجدى بك ، فى جلسة من جلسات تعاطى الكوكايين بالبيت .

ويتضح لنا مدى وعى تيمور الفكرى بمضمونه والدرامى بالشكل الفنى لمسرحيته من خلال التحليل القيم الذى يقدمه سعد أردش لبناء شخصيات البكوات الثلاثة الذين يلوروا ثلاثة أنماط مختلفة أخلاقيا واجتماعيا واقتصاديا برغم انتمائهم الى طبقة واحدة . لكن تيمور كان مؤمنا بأن الصراعات أو التفاعلات ليست محصورة فيما بين طبقات المجتمع فحسب ، بل انها موجودة داخل الطبقة الواحدة ، ان لم يكن على المستوى الطبقي فعلى المستوى الفردى . ويرى سعد أردش أن المصالح الشخصية والأهواء الذاتية والميول الأنانية هي التى أوجدت هذه الفروق وبالتالي التفاعلات بين البكوات الثلاثة . فقد كان الصراع الدرامى بكل مستوياته الطبقيّة والفردية والشخصية والفكرية والثقافية والاجتماعية ، هو الأساس الذى نهضت عليه مسرحيات محمد تيمور . ففي مسرحية « العصفور فى القفص » تمثل الصراع بين الطبقة الأرستقراطية والطبقة الدنيا فى العلاقة بين ابن الباشا والخادمة ، وفي مسرحية « عبد الستار أفندى » انحصر الصراع داخل الطبقة البورجوازية الصغيرة فأصبح فرديا وشخصيا ، وفي أوبريت « العشرة الطيبة » دار الصراع بين السلطة الأجنبية الغاشمة والشعب المغلوب على أمره فأصبح وطنيا وقوميا ، وفي مسرحية « الهاوية » عاد الصراع لينحصر داخل الطبقة الأرستقراطية ليصبح مرة أخرى فرديا وشخصيا ولكن على مستوى اجتماعى أعلى . يقول سعد أردش :

« فأمين بك هو هذا المتلاف اللاهى الذى أفقدته التربية المدللة كل امكانيات التحكم العقلى والأخلاقي ، حتى أنه يعامل أمه وخاله كبير الأسرة يسرى باشا معاملة فظة وقحة كلما هم بتقديم النصيحة اليه ، حتى ولو كان المؤلف يعزو هذا الى تأثير ادمان الكوكايين ، وهو لا يحسب حسابا لواقعه الاقتصادى والاجتماعى ، ولا يهتم بالحد الأدنى لواجباته الأسرية ، أما شفيق بك فانه يشارك مشاركة شكلية فى كل الملاهى دون أن يدفع مليما من جيبه ، فهو واع بالجانب الاقتصادى الى درجة البخل الشديد ،



بل انه يستغل غفلة أمين بك ليستولى على أملاكه يأرخص الأثمان ، وهو بعد هذا فاقد الضمير ولا يتورع عن استغلال الفراغ العاطفى الذى تعيشه رتيبة هانم زوجة صديقه ، فيداعبها ويغريها بحبه ليتخذ منها عشيقه ، وتنخدع رتيبة بالفعل وتذهب اليه فى بيته ، حيث ينسج الكاتب فصلا ثانيا بالمرحلية يتميز بدرجة عالية من الأحداث المفاجئة والتشويق والسخرية المرة ، أما مجدى بك فهو مفلس منذ البداية رغم الوجاهة والأبهة الأرستقراطية ، هو يعيش على حساب صديقيه ، ويتسول كل شئ حتى الكوكايين ، ولا يتورع فى أن يلج على كليهما ليقترض جنيها ، وهو يبدو كريما وأميناً على السر ، ولكنه على استعداد لبيع الأسرار أيا كانت مقابل شمة ( تنشيق ) أو مقابل جنيه ، وهو الذى يكشف لأمين بك سر العلاقة الشائنة بين شفيق بك ورتيبة هانم فى لحظة انفعال جارج فى نهاية المسرحية .

هكذا كانت نظرة محمد تيمور الموضوعية والدرامية الى أبناء طبقته ، فى زمن كانت فيه الطبقات الأخرى تحاول التمسح بهذه الطبقة لنيل رضاها وما يترتب على ذلك من مكاسب مادية . ولكن تيمور قام بتعريضها من الداخل لأن نظراته الشاملة الى الطبيعة البشرية لا تختلف باختلاف الطبقة . فهذا هو شأن الكتاب والأدباء الرواد والكبار دائما ، اذ ينطلقون من قاعدة الطبيعة البشرية بكل سلبياتها وإيجابياتها ثم يعودون اليها بروية تنويرية جديدة من خلال التجربة الدرامية والنفسية التى يمرون بها مع جمهورهم ، ذلك أن الانحياز الطبقي كفىل بطمس الرؤية الموضوعية لسلبيات الطبقة ، أيا كانت الطبقة التى ينتمى اليها المؤلف ، وبالتالى تتحول أعماله الى مجرد تمجيد ساذج لا مبرر له لأبناء طبقته ، مما يؤدى الى رفضها من أبناء الطبقات الأخرى . ولعل هذا هو السر فى شعبية تيمور وقوميته لأنه تجاوز حدود طبقته الى آفاق الانسانية الرحبة بكل متناقضاتها وصراعاتها ، واستطاع بالتالى تجاوز حدود عصره بدليل أن من يقرأ أو يشاهد الآن مسرحياته التى كتبت منذ حوالى ثلاثة أرباع القرن ، سيدرك مدى قدرتها على الصمود والتصلب لاختبار الزمن .

هذا على مستوى المضمون الفكرى والاجتماعى ، أما على مستوى البناء الدرامى والشكل الفنى فيوضح سعد أردش أن بناء الشخصيات الفنية عند محمد تيمور يتميز بدقة عجيبة تعد ميزة من ميزاته الهامة ، فكل شخصية تلتزم ببنية هندسية ، درامية ، نفسية ، اجتماعية ، أخلاقية دقيقة ، بحيث لا تنحرف لحظة عن حدود هذه الهندسة تبذيرا أو تقتيرا ، ودون أن تفقد علاقة الدهشة والتساؤل الدائم عند القارئ أو المشاهد ، فهناك دائما جانب يحفه بعض الغموض فى كثير من الشخصيات . ومن أمثلة هذا الغموض فى شخصية مجدى بك أصله ومنشؤه وحقيقة الطبقة



التي ولد فيها أو جاء منها ، وأيضا شخصية يسرى باشا خال أمين بك ،  
الذي ينصب نفسه ناصحا ووليا ، ولكنه في نفس الوقت يرفض أن  
يقرض ابن أخته ١٥٠٠ جنيها ، ويصر على شراء عزبة شبين الكوم ، بعد  
أن اشترى منه عزبة أبو الأحمر ، بحجة أنه يستند دين هذه العزبة من  
ايراداتها ، وأنه سيردها الى ابن أخته عندما يعود الى عقله ، دون أن تظهر  
نيته الحقيقية التي يمكن أن تكون صادقة أو انتهازية .

هذا الغموض في حد ذاته يعد حيلة درامية لاثارة تشويق المتفرج  
وتساؤله المتجدد الذي يربطه بالسياق المسرحي سواء على مستوى الفكر  
أو الانفعال ، وفي الوقت نفسه يحاكي الغموض الذي تنطوي عليه الطبيعة  
البشرية ذاتها . فليس هناك انسان يمكن أن يكون كتابا مفتوحا لكل من  
يحاول قراءته ، فكل انسان لديه منطقة حرام لا يسمح لأقدام الآخرين  
أن تطأها . وقد تتراوح درجات السرية بين حياة وأخرى ، لكن يظل هناك  
حد أدنى لها . بل ان الكيان الداخلي للانسان قد يغمض عليه هو نفسه  
ولا يكتشف ملامح منه الا في لحظات تنوير معينة قد تأتي وقد لا تأتي .  
ولذلك كان هذا الغموض مادة خصبة للمعالجة الدرامية ، بل سمة أساسية  
من سمات الشخصيات الدرامية المثيرة . أما الشخصية التي تبدو ككتاب  
مفتوح تحت ضوء ساطع فانها تتحول في أحيان كثيرة الى ما يشبه وسائل  
الايضاح التعليمية . وحتى شخصية أمين بك بهجت بطل المسرحية الذي  
قد يبدو واضحا كل الوضوح في استسلامه الكامل للادمان ، كانت في  
داخله منطقة معتمة لم يستطع هو الوصول اليها أبدا ، لعلها الإرادة  
الضائعة التي فقد القدرة على الامساك بتلابيبها ، وكان ضحيتها في النهاية  
لان طريق المستقبل كان غامضا وغائما ، فلم يعمل بصيرته أو بصره في  
تبين معاله .

وعندما يتعرض سعد أردش للغة المسرحية يرى أنها تشكل نسقا  
خاصا من اللغة العربية ، ذلك أن اللهجة العامية هي اللهجة المنطقية  
لمسرحية واقعية ترصد الأحداث في اطار الحياة اليومية لمجتمع المسرحية  
الذي يتحدث العامية ، بالإضافة الى أن المسرحية تضم جمعا من الخدم  
الذي لا يمكن منطقيا أن يتحدثوا بغير العامية ، ولكن محمد تيمور مع ذلك  
قد ارتفع بلغة شخصياته الى المستوى الرفيع المنتقى الذي يسميه هو  
« العامية المشرفة » والذي أسماه توفيق الحكيم فيما بعد « اللغة  
الثالثة » . فاللغة عند تيمور - كما سبق أن قلنا - مادة خام رهن الصياغة  
الأدبية والفنية والجمالية ، والتزام الواقعية لا يعني نقل القبح كما هو  
موجود في الواقع الى العمل الفني الذي هو جميل بطبيعته ، فالفنان من  
وجهة نظر محمد تيمور مطالب بأن يلتزم معايير الجمال ، حتى وهو يصور  
القبح . فالفن لا يحاكي الحياة لأنه ليس صورة مكررة أو نسخة باهتة

لها بل هو اضافة اليها واكمال وتجميل لها . من هنا كان الجمال الدرامى الذى تتمتع به أعمال محمد تيمور المسرحية والقصصية والشعرية .

ويبدو فى مسرحية « الهاوية » أن وعى تيمور بالحركة المسرحية قد ازداد عمقا أضافه الى القدرة التعبيرية للحوار الذى لم يعد اللغة الوحيدة فى العرض المسرحى . فمثلا نجد يسرى باشا يقول لشحاته الخادم :  
« يستحسن أنك ... ( يتوقف قليلا عن الكلام كأنه يود أن يقول للخادم يستحسن أنك لا تقول لها انى هنا ولكنه يغير رأيه ويقول ) أقول لك القصد ادى خبر للست الكبيرة » .

فلم يعبر تيمور عن تردد يسرى باشا بالحوار بل بالحركة ، مما يتطلب من الممثل والمخرج تقنين هذه الحركة التعبيرية بحساسية بالغة حتى لا يبدو الممثل وكأنه يمثلها دون تلقائية ، وخاصة أن مواقف تيمور الدرامية ليست من النوع ذى النبرة العالية أو البلاغة الرنانة الصادرة من ملوك أو أمراء أو قادة عسكريين فى مواقف مصيرية ، بل هى من النوع الذى يمر به الجمهور العادى فى حياته اليومية ، وأى افتعال فى الحركة سيلحظه المتفرج على الفور ، وخاصة أن لغة الحوار تتدفق فى سلاسة طبيعية لابد أن تنعكس بدورها على الحركة والا وقع انفصال بين الحوار والحركة .

ولا يضيع تيمور وقتا قبل الدخول الفورى الى الجو العام للمسرحية والخط الدرامى الأساسى فيها حتى يتشربه المتفرج ويمسك به ، فيصبح أعمق استيعابا له وأكثر استجابة له . فقد كانت أحداث المسرحية عبارة عن سلسلة متصلة من الخسائر بالنسبة لبطلها ، ولذلك يشيع هذا الاحساس بالخسارة منذ أول وهلة فى حديث يسرى باشا مع أخته حكمت هانم عندما يقول لها :

« أهو الواحد دلوقتى ما بيصلق انه يطلع من مصيبة الا يدخل فى مصيبة تانية . أنا عارف ايه ده . مش كفاية انى بعث القطن السنة دى باثنى عشر جنيه القنطار يعنى خسارة خمستاشر جنيه فى القنطار الواحد بالنسبة للتمن الى بعث به السنة الى فانت ، لما كمان البهايم عندي يجيها الطاعون . والله الواحد فى الدنيا دى مش عارف يعمل ايه » .

ثم سرعان ما يمسك المتفرج بالخط الدرامى الرئيسى الذى يتمثل فى ضياع أمين بهجت وزوجته رتيبة من خلال المقارنة بين جيلهما وجيل يسرى وأخته حكمت :

« حكمت : أعمل ايه يا خويه ، ده كان راسه وستين ألف سيف انه ما يخدش الا البنت دى ، قمت قلت يمكن الى على مزاجه يريحه .

يسرى : أيوه لكن لازم الواحد يحاسب فى الحاجات دى . احنا اتربينا  
تربية جنس تانى ، عمرنا ما شوفنا البهرجه ولا الدلع ولا الزينة  
ولا لاحمر ولا لابيض ولا حاجة من دى . احنا ناس بناتنا متعلمين  
ومتربين يقضوا وقتهم فى شغل بيتهم وفى تربية ولادهم مش فى  
شيكوريل وسمعان والجزيرة ومصر الجديدة ، والتياترات زى مرارة  
ابنك . يظهر انكم مابتشفوش وشها الا فى ساعة الغدا والعشا بس !  
دا شىء أقول لك الحق النفس ماتستحملوش .

حكمت : وأعمل ايه يا خويه قوللى أعمل ايه ؟

يسرى : انت عماله تشتكى لى منه عشان بيسهر وياخد كوكاين أمال  
لو عرفت الباقي تقولى ايه ؟

حكمت : الباقي ! هو فيه حاجة تانيه ؟

يسرى : عزبة أبو حماد نزلت المزاد امبارح ، هو انت ما عندكيش خبر ؟ ،

وقد يقول قائل ان محمد تيمور كشف عن كل أوراقه منذ البداية  
بحيث لم يعد هناك ما يخفيه وما يمكن أن يثير تشويق المتفرج ويربطه  
بالتالى ارتباطا حميما بالنص أو العرض . لكن من الواضح أن تيمور لا يسعى  
لهذا النوع من التشويق لأنه سيأخذ المتفرج فى رحلة الى أغوار الشخصيات  
عبر أحداث المسرحية ومواقفها المتتابعة ، وهى رحلة زاخرة بالاثارة  
السيكلوجية والتحويلات المثيرة التى لن تتوقف الا بالقضاء على البطل  
نفسه . انها رحلة الضياع المأسوى برغم المعالجة الكوميديّة التى سيطرت  
على الأجزاء الأولى من المسرحية ، ولذلك فالاثارة هنا نابعة من غموض  
الشخصيات ، وعدم ادراكها لحقيقة دوافعها ، وعدم قدرتها على الامساك  
بزمam أمورها بحيث لم يعطه تساؤل المتفرج عن نوعية الأحداث التى ستقع  
بل عن كيفية وقوعها . ولذلك نجد فى حديث يسرى باشا مع أخته حكمت  
هانم اشارة منذ البداية الى ما سوف يقع دون أن يفسد عنصر التشويق  
عند المتفرج :

« حكمت : آه والله أنا ماني عارفه الحال ده حيخلص امتى ؟

يسرى : يخلص امتى : مانتيش عارفه يخلص امتى ، يوم ما تخلص الفلوس  
يا ستنى . انت فاهمة ان الحق عليها ! أبدا . الحق على ابنك .  
كنا عاوزين نجوزه ، صحيح احنا الى جينا نجوزه لكن ماجبرتهش  
على الجوازه دى ، ما قلنالوش خد بنت زى مانت عارفه من البنات  
المجانين دول ، ومع ذلك كان يقدر يشكمها ويسايسها ويمشيها على  
كيفه . لكن مش فاضى . مادام الراجل مشغول بالنسوان والخمره

والسهر والكوكابين . . السيت رايحة تشتغل أولا بالشرابات والمناديل  
والكورسيه وبعدين تشتغل بحاجات تانيه .

وليس من الصعب على المتفرج أن يدرك ما يقصده يسرى بهذه  
« الحاجات الثانية » لكنه لا يزال فى شيق لمعرفة الكيفية التى ستحدث  
بها هذه « الحاجات الثانية » . بل ان أسلوب رتيبة فى الكلام والسلوك  
يدل فى كل خطوة على مدى استهتارها الذى يمكن أن يقودها الى التفريط  
فى شرفها نفسه . وقد اشتركت الحركة المسرحية مع الحوار الدرامى فى  
تجسيد هذا الخط المطرد فى الرسوخ والتعمق والتطور مع الأحداث .  
والمشهد الخامس من الفصل الأول دليل على هذه الحركة التى تكاد تضاهى  
الحركة السينمائية :

« رتيبة : الله ! عمى فىن ؟

حكمت : خرج يا بنتى ودلوقت حارجع .

رتيبة : طيب وخرج قوام كده ليه ؟ اوعى يكون زعل منى ( تذهب وتقف  
أمام المرأة وتعطى ظهرها لحمايتها ، وتشتغل باصلاح شعرها ) .

حكمت : طيب وحيزعل منك ليه ؟

رتيبة : أنا عارفه ، أمال خرج كده ليه على طول ( تتكلم وهى ناظرة للمرأة  
وتصلح من شعرها ) الا قوليلى يا نينا صحيح عجبوك الشرابات ؟

حكمت : ( بصوت الغير مقتنع ) خالص .

رتيبة : ( وهى ما برحت أمام المرأة ) صحيح ! طيب والمناديل ؟

حكمت : والمناديل كمان يا بنتى عجبونى .

رتيبة : ( تتضايق من اصلاح شعرها ولكنها تبقى أمام المرأة ) يا سلام  
الفريكة مش راضية تمسك . هيه . هيه . أيوه كده أمال ( تلتفت  
لحمايتها وتأتى بجوارها ) ، .

ان حياة رتيبة لا تخرج عن مجال المظاهر الاجتماعية الجوفاء ، وحتى  
ترددها على الأوبرا لم يكن نتيجة لعشيقها لهذا الفن الرفيع ولكن لمجرد  
التباهى بأنها من المترددات على هذا المكان الذى أنشأ الخديوى اسماعيل  
وأصبح الملتقى الرفيع لعلية القوم . ومن هنا اتساق الشخصية فى كل  
ما تقوله وتفعله سواء مع نفسها أو مع الآخرين .

ونحن لا نعلم اذا كان محمد تيمور قد اطلع على أساليب كتابة  
السبناريو السينمائي أم لا ، وخاصة أن السينما كانت فى مراحلها الأولى



المبكرة ، لكن الملاحظ أن الإيقاع السريع لتتابع المشاهد القصيرة في معظمها يجعل المسرحية أشبه بشريط سينمائي . وكان كل مشهد يرد على المشهد السابق عليه سواء بالتأكيد أو الرفض أو التناقض بحيث يرى المتفرج جوانب الشخصيات والمواقف تتوالى أمام عينيه فتكتمل في ذهنه ويعيش في عالمها .

لكن تيمور لا يسعى الى الإيقاع السريع كهدف في حد ذاته ، وإنما كلما احتاج اليه في التعبير الدرامي . والدليل على ذلك أن الحوار يتراوح بين السرعة والبطء طبقا لمتطلبات الموقف . فمثلا يعبر محمد تيمور عن الضياع والتفاهة والثرثرة الفارغة في الحوار الدائر بين أمين وشفيق ومجدي ، وهو حوار كله أطناب لكنه لا يضعف من إيقاع المسرحية لأنه يكشف عالم الشخصيات ويعريه من الداخل . فالكاتب المسرحي لا يعبر بلغته هو عن الشخصيات بل يتركها تعبر عن نفسها بنفسها ، ولذلك تختلف مستويات الحوار ومفرداته من شخصية الى أخرى ومن موقف الى آخر مما يمنع إيقاع المسرحية تنوعا وحيوية بعيدة عن الرتابة والتكرار والملل .

وللحفاظ على التوازن الدرامي للأحداث ، فقد حاول تيمور أن يخفف من قتامة الصورة بإدخال عنصر مشرق الى حد ما وهو شخصية عبد الرحمن على الذي رفض الانقياد في طريق الضياع والفساد والادمان ، وكان متفوقا في دراسته منذ حداثته وخاصة في اللغة العربية والانشاء لدرجة تلقيبه بابن المقفع . لكن تواجده كان هامشيا الى حد كبير ، ولم يتم توظيفه للاستفادة من دلالاته المتناقضة مع فساد الآخرين . بل اننا لم نره طوال المسرحية بل ورد ذكره على لسان أمين فقط . وحتى عند نهاية الفصل الأول علمنا بمجيئه ونزول أمين لاستقباله وتوقعنا مساهمته الفعلية والمرئية بعد ذلك في الأحداث ، لكن الفصل الأول ينتهي ليبدأ الفصل الثاني في بيت شفيق ولا نراه ولا نسمع عنه اطلاقا بعد ذلك . لذلك لم يكن هناك داع لذكر مجيئه ، وكان يمكن أن ينتهي الفصل الأول بطريقة أخرى . وبذلك انطفأت الشمعة الوحيدة في المسرحية التي بلورت الجانب الجاد والمضيء في ذلك الجيل الضائع . ويبدو أن احساس تيمور بصرامة الواقع وقتامته وكآبته ووطأته الشديدة طغى على أي توجه متفائل ، وان حاول التخفيف من حدته بالمعالجة الكوميديّة على طريقة مولير في ابتكار المواقف التي تثير الضحك لكنها تساهم في المزيد من تعرية الشخصيات وفضحها والتفكير في مدى تفاهتها وسطحيتها التي تؤدي بها الى مأزق هي في غنى عنها كما نجد في القصة التالية التي يقصها مجدي على أمين وشفيق :

« أسكت . كنت عنده بهيجة من مدة أسبوع . وقال كنت ناوى أقضى الليل كله عندها . وبعدين اترألت على مش عارف ليه . قمت زغدها زغد لكن والله مش جامد . راحت مصوطه وماسكه فى خناقى . ماطولش عليك رحت زاغدها زغد تانى . وعدوك خرج من تحت السرير حته راجل رومى بشنبات يا فندم زى قضبان السكة الحديد . ونزل فى ضرب ولكاكيم . القصد خلصت بروحى . ونزلت فى الشارع . »

ان الغريزة العمياء هي التي تحرك الأصدقاء الثلاثة أمين ومجدى وشفيق . فبرغم خسائر أمين المتصلة فى السباق والقمار ومصروفاته الباهظة فى ادمان الكوكايين لم ينجح أبدا فى كبح جماح هذه القوة الطاغية التي تدفعه بلا هوادة الى الهاوية . يقول لصديقيه : « تعرفوا أنا كام مرة حلفت انى لا ألعب لا فى التيرو ولا فى السبق وبرضه أرجع تانى وأقل عقلى وروح وألعب » . واذا كان الانسان يملك غريزة حب الحياة والبقاء فى أعماقه فهناك غريزة أخرى مضادة لها تدفع الانسان الى القهر والتدمير والافناء سواء بالنسبة للآخرين أو نفسه ذاتها . والانسان السوى هو الذى يحول حياته الى طاقة بناء متجدد ، أما غير السوى فانه يحيلها الى قوة تدميرية عمياء .

ويبدو أن تيمور قام بدراسة علمية لظاهرة الادمان والأعراض التي تنتاب الممن وتنفاقم يمرور الزمن بحيث وظفها فى التصعيد الدرامى المستمر من خلال الأحداث والمواقف . ان عقوق أمين تجاه من هم أكبر منه مثل يسرى خاله وحكمت أمه لم يكن نتيجة لتدليله وسوء تربيته فى طفولته وصباه وصدر شبابه فحسب بل كان نتيجة لادمانه أيضا ، فلم يعد يهتم بشئ فى حياته مثل حرصه على الادمان والفسق والفساد :

« يسرى : أمك يا أمين . أمك . عشان خاطر أمك ارجع عن السكة الى انت ماشى فيها . عيب يا أمين . عيب عليك تسبب فى تعاسة أمك . فى موتها .

أمين : أنا مابحش حد عن الموت . الى عاوز يموت يموت ( يضع يده على كرسى ) .

يسرى : ( محتلة ) أما صحيح ولد قليل الأدب ، ماتختشيش على عرضك ، حد يقول كده على أمه ؟

أمين : ( متهيجا ويهز الكرسى الذى وضع عليه يده ويلتفت لخاله ويصرخ ) آه جى هنا تشتمنى كمان ، جى فى بيتى تشتمنى . من قالك تجى فى بيتى يا راجل ( أكثر تهيجا ) أنا الى مختشيش على عرضى والا انت ، ( متهيجا جدا ) اطلع من بيتى يا راجل ( يهجم عليه )

اطلع من بيتى يا راجل ازاي تدخل بيتى وتشتمنى ، هو أنا عيل  
قدامك ، اطلع من بيتى يا راجل . اطلع من بيتى . . . . . بره بره . .  
وتتصاعد نوبات الهياج المترتبة على الادمان مع تصاعد الأحداث  
الدرامية حتى تأتي نوبة الهياج النهائية التي تضع حدا للمسرحية بوفاة  
بطلها . أى أن تيمور استطاع توظيف المادة العلمية فى خدمة تطور  
السياق ، وجعلها عاملا فعالا فى تفاقم المواقف . فلم يقتصر الأمر على  
الادمان والقمار والسباق لأن الفساد اذا استشرى فليست هناك حدود  
يمكن أن يتوقف عندها الا بالقضاء على نفسه بنفسه . وبالتالي كان من  
الطبيعى أن يقيم شفيق علاقة مع رتيبة زوجة صديقه أمين ، وأن يتخذ  
كل الخطوات والاحتياطات الكفيلة باتمام الخلوة على خير ما يروم . لكن  
عنصر الاثارة والتشويق الذى لمسناه فى مسرحيات تيمور السابقة يعود  
كأقوى ما يكون عندما يفاجأ شفيق بزيارة مجدى الانتهازى الطفيلى له دون  
سابق انذار فى نفس اللحظة التى ينتظر فيها وصول رتيبة . ويستشعر  
مجدى بحاسته الطفيلية والانتهازية أن شفيق فى انتظار عشيقه جديدة ،  
ويقاوم كل محاولاته للتخلص منه واخراجه من البيت بأى ثمن ، ويصر  
على الحصول على كأس شمبانيا وشمة كوكايين على أقل تقدير طالما أنه  
لا يريد اخباره باسمها أو اسم زوجها . وعندما يسمعان صوت أقدام على  
السلم يتأكدان أنها وصلت فيهرع شفيق الى اخفاء مجدى فى غرفة النوم ،  
لكن الأمور تتفاقم والمفارقات الكوميدية تتعقد وتتصاعد فاذ بيسرى باشا  
هو القادم وليس رتيبة . فقد دخل من الباب الذى كان مفتوحا خصيصا  
لرتيبة . ويحاول شفيق التملص بدوره من الباشا حتى يخرج من البيت  
بأى ثمن ، لكن الكوميديا تتصاعد عندما يغنى مجدى من داخل غرفة النوم  
المحبوس فيها : « يا ليلي يا عيني يا ليلي يا عيني » ظنا منه أن شفيق  
يطارح عشيقته الغرام . وبعد أن يسكته شفيق يفتح الباشا معه مسألة  
عزبة شبين الكوم فى موقف غاية فى الحرج بالنسبة لشفيق الذى كان  
قد اتفق مع أمين على شراء هذه العزبة لكن الباشا يريد أن يشتريها لنفسه  
كى يسترد ثمنها من ايراداتها ثم يردّها بعد ذلك لأمين ، فيتذرع شفيق  
بالحجة نفسها وتندور بينهما مفاوضات شائكة فى طريق مسدود . ويتحول  
رجاء الباشا الملح الى لوم وتقريع يرفضه شفيق ، وينتهى الموقف بمغادرة  
الباشا للبيت وخروج مجدى من محبسه فى غرفة النوم .

ويواصل مجدى تطفله واصراره على الحصول على مئة وخمسين قرشا  
ثمن جرام الكوكايين والا فلن يخرج ، فيضطر شفيق أن يمنحه ثلاثة  
جنيهات لشراء جرامين . وفى اللحظة التى يقرر فيه مجدى مغادرة البيت  
تصل رتيبة وتدخل . وكان لابد من وقوع هذا المأزق الدرامى الخطير  
بعد أن تم التمهيد له جيدا مع تصاعد عنصر الاثارة والتشويق . وعندما

يدرك مجدى ان شفيق ورتيبة قد وقعا تحت رحمته يغادر البيت وهو يقول : « يا رتيبة هانم وحياة شفيق بيه ماتنسيش تسلميل على أمين بك » .  
ويدور حوار بين شفيق ورتيبة زاخر بكل عناصر الكوميديا السوداء .  
اذ تقول رتيبة له انها كانت تظن انها سلمت شرفها ونفسها لرجل حقيقى ،  
أى أن المشكلة الحقيقية ليست فى ذهابها اليه ولكن فى وجود مجدى الذى يعرف زوجها .  
ويتطور الحوار العجيب فتعبر رتيبة عن مخاوفها لأن مجدى ليس من النوع الذى يكتم السر ، فيطمئنها شفيق بأنه سيحشو جيوبه بالمال الذى يعبد ويعيش من أجله .  
وعندما تطمئن من ناحية مجدى ، تحاول أن تعلل وجودها مع شفيق حتى لا يتصور أنها امرأة ساقطة فتقول :

« اسكت يا شفيق اسكت . ما تخلصش أتالم زيادة عن المي . صحيح أنا بنت طايشة . دايم كنت أجهل واجباتى لكن جوزى معرفش أبدا يرجع لى صوابى . هو الى خلانى أشوفك . هو الى اداك الفرصة عشان تحبنى . هو الى خلانى أحبك . هو الى اسبب فى انى آجى برجليه لحد بيتك » .

هنا تبدو المفارقة الدرامية التى تؤكد بطريقة غير مباشرة أنها تلتبس لنفسها الأعذار لارتكابها هذه الخيانة كمغامرة مثيرة أقيمت عليها بشغف ، بدليل أنه بمجرد زوال شبح مجدى وتهديده بالفضيحة تستسلم مرة أخرى لغزل شفيق ، وتضع المروحة على المائدة وتفتح حقيبتها وتنظر فى المرأة وتشعر فى دهن وجهها بالبودة . وهذه المروحة سيكون لها دور درامى فى مضاعفة التشويق والاثارة مما يذكرنا بمسرحية أوسكار وايلد « مروحة الليدى ويندرمير » ، ولكن مع اختلاف الهدف . فقد كانت مروحة رتيبة دليلا ماديا على ادانتها من زوجها عندما جاء لزيارة شفيق ، لكن لم يثبت عليها شيء لأنها اختبأت فى غرفة النوم ولم يتمكن زوجها من اثبات خيانتها ، فى حين أن الليدى ويندرمير حملت وزرا لخيانة وهى منه براء .

وتشكل محاولات أمين لاقتحام غرفة النوم مواقف فى غاية الحرج والاثارة وهو يقول « والله العظيم يا شفيق مش صعبان على الا جوزها المففل » مما يولد عند المتفرجين تهكما دراميا لأن الشخصية تنطق بكلام لا تدرك أبعاده الحقيقية التى يفهمها الجمهور جيدا مما يثير التهكم والسخرية من جهلها بما يجرى . وعندما يكتشف المروحة ويتأكد أنها مثل مروحة زوجته تماما ، لا يتطرق الشك فيها الى قلبه على أساس أنه لا يوجد فى مصر كلها سوى مروحتين فقط من هذا النوع ، واحدة لزوجته والأخرى للطيفة هانم أخت صديقها مجدى . ويتصاعد التهكم الدرامى على أساس.



أنها مروحة أخت مجدى ، ويتشدد أمين بقيم الصداقة والاخلاص والأمانة والشرف فيقول لشفيق :

« وما قلتليش ليه يا عبيط م الأول • لكن اسمع • عيب عليك انك تخون صاحبك فى أخته • مايصحش أبدا • انك تمشى مع أخت مجدى خصوصا وان جوزها صاحبك • مش عيب عليك كمان تخون صاحبك فى مراته • »

وبرغم التهكم الدرامى والمفارقات الكوميديّة فإن احساس المتفرج بالخلفية المأسوية لا يضعف ولا يتراجع نتيجة للدائرة الجهنمية التى تتصور فيها الشخصيات التى لا تملك أية قدرة على تجاوزها أو تخطيها وذلك على الرغم من استيعاب رتيبة للدرس بطريقتها الخاصة بعد خروج زوجها دون أن يراها :

« رتيبة : دلوقت عرفت انك راجل دون نذل جبان • الوداع • عمرك مانت شايف وشى أبدا ( تذهب الى عتبة الباب ) • »

شفيق : الله رتيبة ؟ رايحة فين ؟ حتملى ايه ؟

رتيبة : الى يأمر به الشرف والواجب ( تخرج ) • »

فان جو الخيانة يعبق المكان وان لم ترتكب لأن الأعمال بالنيات ، فلم يتولد حماسها للشرف والواجب الا بعد أن نفذت بجلدها من المازق الذى كان من الممكن أن يسمرها تماما • ومع ذلك فالبذرة المأسوية كامنة فى تربة المسرحية ولا بد أن تنمو وتطرح ثمارها المرة فى النهاية حيث الهاوية التى سيسقط فيها البطل حتى قاعها •

وبرغم الهدف الأخلاقى للمسرحية فان محمد تيمور لم يلجأ الى أساليب الوعظ والارشاد التقليديّة على لسان شخصية أو أكثر من شخصياته ، وهو الخطأ الذى وقع فيه كاتب مسرحى كبير مثل برنارد شو • فقد ترك تيمور المواقف الدرامية تجسد الأفكار والمضامين التى يريد توصيلها الى الجمهور دون أن يبوّح بها بأسلوب تقريرى مباشر • فعندما يريد أن يوحى بتفاهة شخصياته وعدم امتلاكها النضج العقلى المناسب لسنّها ، يصورها كأطفال معاندين يصر كل منهم على موقفه لأنه يريد أن يحقق رغبته وكفى ، لأن مجرد رغبته سبب كاف لا يحتاج الى مبرر :

« أمين : يعنى مش حتدينى بوسه ؟ »

رتيبة : لا يا سيدى مش حديك بوسه •

أمين : بعلدين أخذها بالنصب •

**رتيبة :** • وبعدھا لك يا أمين • يعنى لازم تسوق الرذالة ؟

**أمين :** ( يقترب منها ) رذالة ؟ بقم بوستين يا حبيبتي الى حاخدھم •

**رتيبة :** ( تهرب منه ) أوعى يا أخى •

**أمين :** لازم أخذھم ( يهجم عليها ) •

**رتيبة :** ( تهرب منه وتقف خلف كرسى يفصلها عنه ) ما انتش واخذ ولا بوسه •

**أمين :** ( يجرى وراھا ) لازم أبوسك •

**رتيبة :** ( تجرى وراء كرسى آخر ) ما انتش بايسنى •

**أمين :** احنا حنلعب النطه والا ايه ( يجرى وراءھا ) لازم أبوسك •

( فتحاوره ثم تقترب من الباب الخصوصى ولكن حكمت تقابلھا فيه فتراجع رتيبة ريشما تدخل حكمت ثم تجرى من الباب وتختفى ) •

**حكمت :** جرى ايه يا أمين ؟

**أمين :** بنلعب النطه يا نينا • أما نشوف مين الى حيغلب التانى ( يخرج جاريا خلف زوجته من الباب الخصوصى ) •

**حكمت :** ( منفردة فى المرسح ) يارب اجعل آخرة اللعب ده خير •

ولا توحى هذه الخفة البادية بمرح حقيقى وانما بتفاهة عقل عاجز عن بلوغ النضج المناسب لسن صاحبه ، وجملة حكمت الأخيرة توحى بأعواقب المأسوية التى ستحدث بعد ذلك • وهو ما دعى يسرى باشا الى التفكير فى الحجر على أمين خاصة بعد أن نجح شفيق فى خداعه وباع له عزبته بخمسين جنيه للفدان • والمسألة ليست مجرد طيش شباب بل تخريب اقتصادى متجدد ومتعمد من أمثال شفيق الذى لم يفكر فى اغتصاب زوجته فحسب بل اغتصب عزبته بالفعل بهذا الثمن البخس •

ويحاول يسرى باشا محاولات مستميتة أن يوقف عملية بيع العزبة فى اللحظة الأخيرة لكن عناد أمين الطفولى يقف أمامه عقبة كأداء يستحيل تجاوزھا ، فهو يرفض على سبيل المبدأ التعامل مع خاله وأمه لاصرارھما على معاملته كطفل صغير ، وخاصة أن خاله رفض اقراضه ألف وخمسمائة جنيه فى مقابل أن يوقف اجراءات بيع العزبة لشفيق بحجة أنه سينفق المبلغ المقترض فى ليلة واحدة من لياليه الماجنة ، والنتيجة ستكون أيضا بيع العزبة وتصبح الخسارة خسارتين • وبهذا يقترب شبح المأساة النهائية ويكاد يطبق على البطل المصر على السير فى الطريق الذى لا عودة له منه على حد قول خاله •

ومع ذلك يحرص تيمور على إبراز اللبسات الكوميديّة كلما سيطر الجو المأسوي على الأحداث حتى لا يترك للمتفرج أية فرصة كي يتعاطف مع بطله الذي ينصت بشغف الى مغامرات صديقه الطفيلي والانتهازي مجدى بعد أن حصل منه كالعادة على شمة كوكابين .

« مجدى : ( وهو يتنشق ) امبارح يا سيدى كان فى جيبى ثلاثة جنيه قمت نزلت أتفسح قال فى شارع عماد الدين . بس يا فندم وأقابل بنت من الى قلبك يحبهم . قوام نحيل ، وردف ثقيل وعينان قال الله كونا فكانتا ، ماطولش عليك مشيت وراها وكلمتها وركبنا عربية وبقينا فى الجزيرة شويه وشربنا وسكى وكونياك والى آخره .

أمين : يعنى طاروا الثلاثة جنيه ؟

مجدى : عليك نور يا أستاذ . وبعدين قلعتها البرقع علشان أتملى بحسناها وجمالها ، بس وعدوك ربنا ما يوريك وحش أبدا . منخير تقولش جبل المقطم وبق تقولش خليج أبو قير ، وسنان الله أكبر على أسنانها يا أستاذ . القصد أخوك وقع فى ورطه ومايش فى جيبه ولا عشرة خرده . قرأيك ايه يقى ؟ مايش بقى غير انك تناولنى الجنيه يا بطل ، .

لكن هذا الموقف الكوميدي كان بمثابة التمهيد الطبيعى للنهاية المأسوية عندما يتناول الحديث مغامرة شفيق بالأمس والقطة التى أخفاها عن عيون أصدقائه فى غرفة نومه . ويحتد الحوار ويتحول الى تشابك بالألفاظ والشتائم والسباب لدرجة أن أمين يصارح مجدى بأن أخته هى التى خباها شفيق فى غرفة النوم . وكان تطورا طبيعيا أن يواجه مجدى أمين بالحقيقة المرة وهى أن رتيبة زوجته كانت القطة المختبئة فى غرفة النوم . وتصل الأحداث الى ذروة مأسوية عندما يمسك أمين بتلابيب مجدى وهو يهزه فى عنف وجنون ثم يلقي به على الكنبه محاول خنقه لكن مجدى يتخلص منه ويدفعه الى الخلف خطوتين طالبا منه أن يتأكد من زوجته بنفسها بعد أن رآها هو عند شفيق مرأى العين .

وتحدث مواجهة رهيبه بين أمين ورتيبة التى تلجأ الى الكذب والمرواغة بقدر الامكان تجنباً للكارثة التى أطلت بوجهها المرعب ، لكن مطاردة أمين المحمومة لها بالأسئلة ، وتضييق الخناق عليها بلا هوادة ، فجر داخلها البركان الذى كبته كثيرا وتعترف بأنها كانت المرأة المختبئة فى غرفة نوم شفيق لكنها لم ترتكب فعل الخيانة :

« ما تخافش . أنا معترفة بأنى مذنبه . معترفة بأنى ارتكبت جريمة استحق عليها الموت . لأن الست الى تحاول انها تخون جوزها أقل

ما تستحقه الموت . لكن اعرف انى مانيش أنا المجرمة لوحدى . فيه شخص تانى كان حيدفعنى ياديه للهوة العميقة الى كنت رايعه أقع فيها ، . وتعدد له المساخر والمهازل والمخازى التى ارتكبها معها ، واهماله الكامل لها ، وخساراته المستمرة فى القمار ، ومصاحبته للمومسات ، وادعائه للكوكابين والخمر وغير ذلك من الموبقات ، بحيث لم تشعر فى يوم من الأيام بأنه زوجها الذى يمكن أن يهديها سواء السبيل . وهى مواجهة تذكرنا فى حديثها بمواجهة نورا لزوجها هيلمير فى مسرحية هنريك إبسن « بيت اللمية » ، التى تقول فيها الشخصيات كل ما حاولت أن تكتمه طوال المسرحية .

ومحمد تيمور ليس من المفكرين الذين يظنون أن الجريمة تولد مع الانسان ، ولكن هناك عوامل اجتماعية ونفسية وتربوية وفكرية وثقافية متشابكة ومعقدة يمكن أن تتحول الى ضغوط لا تقاوم ، تدفع الانسان الى ارتكاب الخطأ أو الخطيئة أو الجريمة . فالانسان لا يمكن أن يتحرك فى فراغ ، وبالتالي لا يمكن الحكم عليه منفصلا عن الظروف الراهنة والوشائج التى تربطه بالآخرين الذين يعتبرون مشاركين بطريقة أو بأخرى فى جريمة المجرم وان كانت يد القانون لا تصل اليهم لعدم وجود الدليل المادى الملموس . ومن الواضح أن دراسة محمد تيمور القانونية فى فرنسا هى التى منحت هذا المنظور القانونى والاجتماعى والانسانى فى الوقت نفسه . وأحيانا يكون أثر الجرائم الاجتماعية أعمق وأخطر بكثير من الجرائم الجنائية الفردية .

وكان من الطبيعى أن يدخل أمين فى نوبة هياج عنيف مدمر ، ليس فقط نتيجة ادمانه الطويل بل نتيجة العوامل الأخيرة المعقدة والمتشابكة التى أحاطت به سواء من مجدى أو رتيبة أيضا بحيث أصبح من الصعب عليه هذه المرة أن ينجو منها . فينهار تماما وهو عاجز عن التقاط أنفاسه ، والتشنجات تهز جسمه فى عنف ، وكلماته تخرج متقطعة لاهثة مع أنفاسه :

« هوا . مايه . شفيق . تنشيقة . كونياك . رتيبة . مجدى . هوا . مايه . شبين الكوم . تنشيقة . أبو الأحمر . هوا . رتيبة أنا السبب .. رتيبة .. شرفى .. كوكابين . هوا . هوا .. ه .. وا ... كو ... كا ... بين .. تنف .. شيقة » .

وتنتهى المسرحية بسقوط البطل فى قاع الهاوية التى واصل التقدم نحوها عبر كل الأحداث والمواقف . ويختتمها تيمور بإبراز الدلالة الأخلاقية التى قصدها من هذه المسرحية على لسان يسرى الذى يقول وهو واقف بجوار أمين :



« أدى آخرتك يا لى ما بتحاسبش على نفسك ، ولا على بيتك ،  
ولا على شرفك » . أدى آخرتك يا لى بتمشى فى السكه الى ما بترجعش  
منها حد ، .

وينزل الستار على هذه الخاتمة الأخلاقية التى قد تبدو مباشرة  
وتقريرية لأن سقوط البطل بهذا الشكل كان أكبر عبرة درامية مؤثرة فى  
نفس المتفرج ، لكن يبدو أن المشكلة التى بلورتها المسرحية كانت ملحة  
وخطيرة فى زمن تيمور بحيث لجأ الى هذا التوضيح أو التأكيد الذى يمكن  
أن يستوعبه أقل المتفرجين حظا فى الوعي والاستيعاب والثقافة . ومع  
ذلك فقد نجح محمد تيمور فى تحويل المشكلة الاجتماعية المرتبطة  
بالعشرينيات الى قضية انسانية تجسد ضعف الارادة البشرية فى مواجهة  
المغريات المقاتلة ، وهى قضية ليست مرتبهة بإمكان أو زمان معينين .

ومع ذلك فقد عادت المشكلة الاجتماعية لتظل علينا بوجهها الكئيب  
فى الثمانينيات والتسعينيات ، مما جعل سعد أردش فى مقدمة المسرحية  
يقارن بين واقع العشرينيات وواقعنا الآن فيقول :

« مسرحية « الهاوية » كتبت وعرضت فى أعقاب الحرب العالمية  
الأولى ، وما نعانیه الآن من وباء المخدرات البيضاء والسوداء ، يحدث فى  
أعقاب حرب اقليمية محدودة انتهت بانتصارنا على عدونا الاسرائيلي فى  
أكتوبر ١٩٧٣ ، ولكن العلاقة مع ذلك تظل موضع بحث ودراسة ، فلست  
أعتقد أن الحرب هى الطرف المشترك بين مرحلتى رواج المخدرات البيضاء ،  
وفى يقينى أن المرحلة الراهنة تطرح من الظروف والمبررات أكثر بكثير  
مما تطرحه مرحلة العشرينات ، ولكن الذى يهمنى فى المقام الأول هو أن  
مسرحية « الهاوية » تظل تعبر عن مجتمع الثمانينات والتسعينات فى مصر  
بنفس الفعالية التى كانت تعبر بها عن مجتمع العشرينات ، » .

وعلى الرغم من حيوية المضامين التى تجسدها مسرحيات محمد تيمور  
والتى تعالج العلاقات الانسانية والاجتماعية على مستويات عديدة مثل  
العلاقة بين الآباء والأبناء ، أو بين الجيل القديم والجيل الجديد ، أو بين  
الحكام والمحكومين ، أو الدخلاء وأبناء الوطن ، أو بين الرجل والمرأة . . . الخ  
بكل تداعياتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والحضارية ، فإن  
قيمتها الحقيقية والأساسية والصامدة للزمن تكمن فى شكلها الفنى  
الجميل ، وبنائها المحكم الذى لا يمكن الاضافة اليه أو الحذف منه ،  
وشخصياتها المتبلورة والمرسومة بدقة تكاد تكون هندسية ، وحوارها  
المتدفق التلقائى الذى يعبر عن بيئة ومستوى كل شخصية على حدة ،  
وتتابع مشاهداتها فى ايقاع سريع مثير يضاهى المشاهد السينمائية ،  
وحبكاتها المتقنة التى تنهض بها شخصيات قليلة بقدر الامكان بحيث يتم

توظيفها توظيفاً كاملاً من خلال نسيج العلاقات المتشابكة والمعقدة فيما بينها . فليست هناك شخصية تظهر لتقول جملة أو جملتين ثم تختفي الى الأبد ، بل يمتد خطها في النسيج ليتفاعل بأكبر قدر ممكن مع الخيوط أو الخطوط الأخرى . ولذلك كانت الدراما الأسرية شكله الفني المفضل باستثناء « العشرة الطيبة » التي احتوت على دراما قومية .

فالدراما الأسرية بطبيعتها تقلل من عدد الأماكن التي يمكن للشخصيات أن تتنقل فيها وبالتالي فإن الاحتكاك بينها يتزايد ، والصراع يزداد حدة لتشابك العلاقات وتداخلها . وحتى الشخصيات التي لا تنتمي الى الأسرة بصلة القرابة نجدتها تدور في فلكها لسبب أو لآخر . فالأسرة هي محور التفاعل الدرامي كله ، ونقطة الانطلاق وقاعدة العودة أيضا ، والبروتقة التي تنصهر فيها الشخصيات لتتغير الى الأفضل أو تسقط في الهاوية . لكن دلالاتها الدرامية ليست قاصرة على شئون أعضائها ومشكلاتهم الشخصية بل تمتد لتشمل المواقف الانسانية والاجتماعية الجوهرية التي تتجاوز حدود الزمان والمكان . ذلك أن الانسان هو نقطة الانطلاق في مسرحيات محمد تيمور وليس الوضع الاجتماعي الراهن والمؤقت . والصراع الدرامي غالبا ما يكون بين اثوابت الانسانية والمتغيرات الاجتماعية ، وتتجلى المأساة عندما تسحق المتغيرات الاجتماعية الثوابت الانسانية كما حدث في حالة بطل مسرحية « الهاوية » ، اذ يجب أن تكون هذه المتغيرات في خدمة الانسان لأنه القيمة الأساسية الثابتة التي بدونها لا تقوم للحياة اية قائمة . لكن هذا لا يعني أن يكون الانسان متحجرا في مواجهة المتغيرات الطارئة بل عليه أن يستوعبها ويستفيد بإيجابياتها ويلفظ سلبياتها ، أي يتحتم عليه أن يمسك دائما بدفة حياته ويوجهها نحو البناء والتجديد والاثمار . وقد أكد تيمور هذه القيمة الانسانية بأدواته الدرامية والكوميديّة دون أن يلجأ الى التقرير المباشر سواء على لسانه أو على لسان شخصياته التي تحركت في تلقائية محكمة بالبناء الفني الذي استفاد من كل انجازات الابداع المسرحي العالمي .

ولذلك كان محمد تيمور اول من أبدع الفن المسرحي في الأدب المصري والعربي وذلك بالمعايير والتقاليد العالمية لهذا الفن ، لكنه على مستوى المضمون الفكري كان مصرية صميما دون الوقوع أسيرا للمحلية المرتنهنة بزمان ومكان معينين ، والدليل على ذلك أن منظوره الانساني الشامل مكننا من تحليل مسرحياته ودراستها ليس في ضوء خلفيتها التاريخية ، ولكن على أساس من تقاليد فن المسرح كما عرفه الانسان عبر العصور .

ولم يتوقف طموح محمد تيمور المسرحي عند هذه الحدود بل تجاوزها الى آفاق المسرح الشعري ، وكتب ما أسماه « بالقصائد التمثيلية » أو

« المنولوجات » التي تلقيها شخصية واحدة لكنها تقص أحداثا متنوعة من زوايا مختلفة أو « الديالوجات » أو الحواريات التي تدور بين أكثر من شخصية مع تشطير الأبيات الشعرية ، وتطوير المواقف الدرامية بحيث يصبح الشعر أداة أو وسيلة للتعبير الدرامي . ومن الواضح أنه كان ينوى المساهمة فى الريادة التى نهض بها أحمد شوقى فى مجال المسرح الشعرى لأن تلك القصائد التمثيلية أو المنولوجات أو الديالوجات كانت ترهص بذلك ، وذلك بالإضافة الى إعجابه الشديد وحماسه المتدفق لأمر الشعراء ، لكن العمر لم يمهله للقيام بمثل هذه المساهمة .

ولذلك آثرنا أن يكون الفصل التالى من هذه الدراسة عن التحديث الشعرى عند محمد تيمور ليس فى مجال الشعر المسرحى فحسب بل فى مجال التحديث الذى قام به لتطوير القصيدة التقنيدية ، وسيرا على نهج كل من محمود سامى البارودى وأحمد شوقى اللذين كانا رائدين فى فتح كل الأبواب للقصيدة الشعرية الحديثة التى أخذت من قوى الدفع والانطلاق ما أعاد إليها أمجادها التى ضاعت تحت وطأة الحكم المملوكى والعثمانى .





## الفصل الثالث

---

### التحديث الشعري



## التحديث الشعري

في مقدمة ديوانه الشعري كتب محمد تيمور :

« ما هذه الانفثات ضاق بها صدرى فنطقت بها شعرا فان كانت  
تصل الى أعماق قلبك أيها القارئ الكريم وأنت تتلوها لنفسك أكون قد  
بلغت الغاية التي من أجلها طبعت هذا الكتاب » .

هذا المنظور الشعري يدل على وعي تيمور العميق بكل من الشعر  
والمسرح على أساس المنهج التعبيري لكل منهما . فالمسرح بطبيعته تجمع  
لفريق العمل القائم على العرض والجمهور المتابع له ، أي أنه ابداع موجه  
الى المجتمع ومنطلق من واقعه ، وبالتالي اذا كان هناك انفعال وجداني فهو  
انفعال جمعي لا يسمح بانطلاقات العاطفة الى آفاق غير محدودة أو غير  
محددة ، وخاصة أنه مرتبط أيضا بزمان محدد للعرض يتحتم فيه على المؤلف  
أن يقوم بتوصيل رسالته الفكرية والفنية كاملة الى الجمهور .

لكن القصيدة التي تتغنى بوجودان الانسان ، لا تهتم كثيرا بالواقع  
الاجتماعي الا كمجرد خلفية متحركة أو ثابتة لجيشان المشاعر ونفثات  
الصدور على حد تعبير تيمور . وذلك لأن وضع القارئ يختلف عن المتفرج  
المرتبط بزمان معين للعرض ، فالقارئ يختلج بالديوان الشعري متى وأينما  
رغب في هذا ، مما أتاح الفرصة للتجليات الرومانسية التي كتبها تيمور  
في مسرحياته تحت وطأة توجهه الواقعي الصارم الى الانطلاق في قصائده  
الشعرية . فاذا كان قد سعى في مسرحياته لبلوغ أعماق عقل المتفرج فانه  
سعى في قصائده لبلوغ أعماق قلب القارئ . وهذا يدل على تعدد طاقات  
تيمور الأدبية التي ينتقى منها ما يناسب مضمونه سواء أكان رومانسيا  
أو واقعيا . فهو لا يضع نفسه في خدمة مذهب أدبي معين ، ويرفض أن  
يكون تلميذا نجيبا في مدرسة نقدية بعينها ، بل يرى أن كل هذه المذاهب

والمدارس والتيارات ليست سوى اجتهادات لنقاد سابقين استقوها وقننوها من ابداعات أدبية سابقة ، وليست معايير أو قواعد أو مقاييس يجب فرضها مسبقا على الابداعات التالية . والشاعر ، كما يصفه تيمور في مقدمة ديوانه ، لا يعرف دارا ولا موطنًا ، بل يتنقل من غصن الى غصن تبعًا لانطلاقات الابداع عنده .

ولذلك رفض تيمور الشكل التقليدي للقصيدة التي سادت العصرين المملوكي والعثماني والتي كانت نظامًا وليست شعرا بالمفهوم النقدي لهذه الكلمة . وبرغم أن تيمور يصف ديوانه بأنه نظم الا أنه كان شعرا بالمفهوم الحديث والعالمي للابداع الشعري . ويبدو أنه استخدم المصطلح الذي كان شائعا في عصره بين القراء والمثقفين ، اذ كان النظم مرادفا للشعر الى حد كبير ، وذلك برغم أن النظم هو مجرد استخدام أدوات الشعر من وزن وقافية ، أي أنه ينحصر في دائرة الصنعة أو الحرفة الشعرية التي يتحتم على كل شاعر أن يجيدها . أما الشعر فهو طاقة ذاتية وابداعية تختلف من شاعر الى آخر اختلاف بصمات الأصابع لأنها تحتوى على عوامل متداخلة ومتشابكة يصعب حصرها أو الفصل فيما بينها ، منها على سبيل المثال القدرة على التخيل . والثقافة الشاملة والعميقة ، والاحساس الواعي بروح العصر ، والاستيعاب الدقيق لتقاليد الشعر عبر العصور سواء في وطن الشاعر أو في اوطان أخرى ، والرغبة الحميمة في التنوير والقاء أضواء فاحصة على العصر والواقع والمجتمع والانسان لم تكن متاحة من قبل ، وغير ذلك من العوامل التي منحت التفرد لكل شاعر على حدة ، بل لكل قصيدة على حدة من انتاج الشاعر نفسه ، برغم أن المضامين والأفكار والموضوعات التي يتناولها الشعر بصفة خاصة والأدب بصفة عامة تكاد تكون محددة مسبقا ، لكن المعالجة الشعرية لها ، وليست المعالجة النظامية ، هي التي تجعلها جديدة دائما مع اختلاف المنظور أو الزاوية الجديدة .

ولقد عبر تيمور عن هذا التوجه الشعري سواء في قصائده التي يتخذ فيها من الشاعر بطلا لها مثل « النرجسة اليانعة فوق قبر الشاعر » أو « نفس الشاعر » أو « دمع الشفق » أو « شاعر يتألم » أو « الشاعر والليل » ، أو في مقالاته النقدية التطبيقية التي كتبها عن جبران خليل جبران وأحمد شوقي وغيرهما . ولقد آثرنا تأجيل التعرض لهذه القصائد والمقالات الى الفصل الذي يدور حول التحديث النقدي عند تيمور كي نبلور منظوره النقدي بقدر الامكان ، ونتبين مدى علاقته وتجاوبه مع ابداعه الشعري .

ومنهج الابداع الشعري عند تيمور يتسم بالاتساق والتنويع في الوقت نفسه . فالاتساق تابع من النظرة الانسانية المتعاطفة مع آلام البشر



وآمالهم وطموحاتهم ، وتربص القدر بهم ، بحيث تكاد قصائده تصبح نوعا من المتتاليات الشعرية التي ترتبط ببعضها بعضا سواء من خلال الحالة النفسية ، أو سلاسة اللغة وبساطة المفردات في التعبير الشعري ، أو التعبير بالصور والاستعارات والرموز دون أى تقرير مباشر ، أو تجل الجانب القدرى والمأسوى في قصائده وذلك على النقيض من الجانب الساخر والكوميدي الذى سيطر على مسرحياته ، أو تجسيد تأثير الماضى على الحاضر عندما يرفض أن يتلاشى أو يتوارى مما يدفع بالانسان أو الشاعر الى البكاء على الأطلال ، أو المصادقية الفنية في التعبير عن زوايا الحياة .. الخ .

أما عنصر التنوع في الإبداع الشعري عند تيمور فكان نتيجة لرفضه استخدام القوالب الصماء التي جعلت النظم يسيطر على الشعر في العصرين المملوكي والعثماني ، وإقدامه على التجريب في مجال الشعر العمودي أو الحر أو حتى الشعر المنثور ، والتلاعب بالقافية طبقا لمتطلبات القصيدة وبحثا عن المزيد من حرية التعبير ، والاستفادة بموهبته في كتابة القصة القصيرة مما منح معظم قصائده شكلا متميزا له بداية ووسط ونهاية ، ولا يمكن حذف أى جزء منها ، وتوظيف خبرته المسرحية في كتابة الحوار وذلك بتشطير الأبيات لتناسب الشخصيات التي تنطق بها في حرية وتلقائية ، وابتكار القصيدة الدرامية التي يتراوح صوتها ومنظورها بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب مما أدى الى توظيف المونولوج والديالوج في هذه المرحلة المبكرة من الشعر العربي الحديث . كذلك وظف خبرته الروائية في مزج السرد الروائي بالبناء الشعري الذي اكتسب نوعا من الحكمة التي بلورت شكله الفني الذي غالبا ما كان يبدأ بالاحساس به من عنوان القصيدة الذي يوحى بمعادله الموضوعي العام ، واستخدام المجاز العقلي في تجسيد الجمادات والأشياء بحيث تسب فيها الحياة والحركة ، والالتحام العضوي بين المضمون الفكري للقصيدة وبين شكلها الفني ، بحيث يستحيل الفصل بينهما وتحليل كل منهما على حدة ، وهجر كل المحسنات والزخارف اللفظية التي سادت العصور السابقة لأن لغة الشعر لغة وظيفية ودرامية وعضوية ، وليست لغة زخرفية وخطابية وتقريرية . كذلك كان من مصادر التنوع في شعر تيمور مزج الرومانسية بالواقعية عند حدوث تفاعل بين الأنا والآخر ، وتراوح القصائد بين قاع التشاؤم أو قمة التفاؤل طبقا لما يتطلبه مضمون القصيدة وشكلها الفني . وأحيانا كان هذا التنوع يصل الى درجة الثورة على الارتباط بقيود الوزن والقافية بحيث يمكن اعتبار محمد تيمور رائدا مبكرا لما يمكن تسميته بالشعر الحر أو الشعر المنثور ، ليس عن عجز عن استخدام أدوات الشعر الكلاسيكي أو العمودي التي أثبت استأذيته فيها ، ولكن لرغبته الملحة في

استكشاف آفاق جديدة للشعر العربي الذي سجن لقرون متتابعة في  
قوالب لفظية جوفاء ، قتلت فيه روح الابداع والابتكار والتجديد  
والتحديث .

في قصيدة « شاب يحتضر » يجسد محمد تيمور موقفا دراميا نراه  
بأعيننا وكأننا في مواجهة مشهد مسرحي يقف فيه البطل على حافة الهاوية  
الأبدية . نراه بالبصيرة كما نراه بالبصر ، فالشاعر يتوغل في تيار الشعور  
واللاشعور عند بطله بتفاصيل دقيقة موحية تحاول رسم صورة شعرية  
لأحاسيس الانسان وهو في ريعان شبابه الذي لم يستطع الصمود أمام  
كلمة القدر الذي قرر أن يقطع زهرته ويعبر به الى الأبدية . ولاشك أن  
رحيل الشاب عن هذه الحياة يشكل مأساة انهيار الآمال والطموحات  
وتحقيق الذات في حين أن رحيل الشيخ يمثل تطبيقا لقوانين الحياة  
أو الموت الحتمية التي لا فكاك منها .

وكان تعاطف تيمور مع بطله بل وتوحيده معه مخيفا لدرجة توحى  
أنه هو نفسه كان يتنبأ برحيله في عنفوان شبابه ، اذ أن القصيدة كلها  
مغلقة بغلالة من الشفافية التي تحاول اختراق حجب الغيب في لحظة  
الانتقال من الدنيا الى الآخرة :

« فوق سرير الموت نـام الذي	زال ابتسام العيش عن ثغره
قد ودع الآمال لا يرتجى	منها سوى الراحة في قبره
مقطبا ان شمته خلته	مستجمعا ماجال في فكره
يطلب خلا صادقا واعيا	يهدى له ما شاء من سره
يرنو الى أم جفائها الكرى	تنتظر المجهول من أمره
يبحث عن صدر اذا ضمه	أباد جيش الموت من صدره
كطائر ذى شجن صامت	أبعده المقدور عن وكره » .

ان من يقرأ هذه اللوحة الحزينة قد لا يصدق أن الذي رسمها هو  
محمد تيمور رائد المسرح الكوميدي والواقعي الأصيل ليس في مصر فحسب  
بل وفي العالم العربي أجمع . انه يملك القدرة الدرامية والشعرية التي  
تمكنه من معالجة وتجسيد كل تناقضات الحياة والموت ، الوجود والعدم  
دون أى تقرير فلسفى أو ميتافيزيقى . وقد تجلت هذه الجدلية بين سرير  
الموت وابتسام العيش ، بين آمال الحياة وراحة القبر ، بين ضمة الصدر  
الحانى وجيش الموت . لكن هذا الصراع الجدلى لا بد أن ينتهى بالحتمية  
القدرية ، لأنه كتب على الطائر الصامت الحزين أن يغادر وكره أو عشه

يوما بلا رجعة . فاذا كانت الأشياء لاتعرف الا بضلعها فان معنى الحياة  
لايمكن أن يدرك الا بالموت ، والوجود بالعدم ، والنور بالظلام ، والصحة  
بالمريض . . الخ .

ويبدو تمكن تيمور من الوزن والقافية واضحا . فلم يلجأ الى افتعال  
أو دس بعض الكلمات فى نهاية الأبيات لاكمال البحر الشعري ،  
بل كان البيت ينتهى بقافية هى نهاية حتمية له ، بل وتقدم الصورة  
أو الرمز الموحى الذى يمهد للبيت الذى يليه مثل « ثغره ، قبره ، فكره ،  
سره ، أمره ، صدره ، وكره » . فهناك علاقة درامية وتشكيلية بين الشجر  
رمز الحياة والكلام والحب والابتسام وبين القبر رمز الموت والصدم  
والفناء ، وكذلك بين الفكر والسر والصدر حيث حياة الانسان الخاصة  
التي لايعرف عنها أحد شيئا سواه . فالانسان بهذا المعنى ينتقل من حياة  
مجهولة للآخرين الى حياة مجهولة له وللآخرين فى الوقت نفسه ، وهو  
ما توحى به صورة أمه التي جفاها النوم فى انتظار المجهول من أمره بعد  
أن أصبح رحيله وشيكا .

فى قصيدة « الغريب الفقير » يتجلى حنو تيمور على الضعف البشرى  
كما يتمثل فى الغربة والفقر . فهو يصور لنا شخصا مجهولا غير محدد  
الهوية ، لكننا فى نهاية القصيدة ندرك أنه الانسان فى كل زمان ومكان ،  
الانسان الغريب الفقير فى هذه الحياة مهما حاول أن ينتمى أو يفتنى ،  
فهو يأتى اليها وكأنه :

« يرنو الى البلد الجديد	« كأنه بحر خضم
يلهو الرجاء به كما	تلهو به أيدى الندم
متلفتا عن جانبيه	له يخيفه بأس أصم
متذكرا لغة يحرق	ك شجوه منها النغم
يمشى الهوينى مطرقا	للأرض يدفعه الألم
كم ليلة فاضت دمو	ع الحزن منه كالديم
ويهيجه فى ليلة	من وجده طيف ألم
لم ينس دار الحب اذ	لدياره تلك النعم
ويرى الحقائق عابسا	ت والمسرة كالحلم
ويخال من فرط الأسى	ان الوجود هو العدم ،

فى هذه القصيدة المكونة من عشرة أبيات يكثف تيمور رحلة الانسان عبر دروب الحياة فى طريقه الى العلم ، مما يذكرنا بمقولة الشاعر الالماني الكبير جيته حين قال ان فى امكان الشاعر القدير أن يحكى قصة الحياة فى قصيدة من أبيات معدودة . وقصيدة تيمور يمكن فهمها على المستوى المادى الملموس من خلال رموز البلد الجديد والبحر الخضم ، وأمل الانسان المحاط ببيأس أصم وهو يسير مطرقا للأرض تحت وطأة الألم ، أو وهو ينام مع طوفان دموعه ، أو وهو يعيش على ذكريات الحب مثل الغريق يتعلق بقشة ، فتجثم الحقائق بعبوسها على كاهله وتصبح المسرة حلما والوجود علما .

انها نفس الثنائية التى وجدناها من قبل فى قصيدة « شباب يحتضر » ، والتى تجعل الصراع الدرامى أساسا لبناء القصيدة سواء على المستوى المادى الملموس أو المستوى الكونى الميتافيزيقى الذى يصور رحلة الانسان فى الحياة وسط غابة من الأسئلة الشائكة دون اجابة شافية ، أو الألغاز الأزلية التى تسخر من عقل الانسان الذى قد يصل به الحال الى علم ادراك الحدود بين الوجود والعدم . ولاشك أن تعدد مستويات المعنى والدلالة فى القصيدة دليل على خصوبتها الفكرية والفنية .

واذا كان ايقاع القصيدة السابقة « شباب يحتضر » يوحى بالاستسلام الكامل للقدر الذى أصدر حكمه على الشاب ، وذلك من خلال النبرات الخالية من الصخب صعودا وهبوطا ، مما منح القصيدة جوا من السكون الرهيب الذى لاتسمع خلاله سوى التأوهات والهمسات والتوجعات التى تنتهى فى كل بيت بصوت النبرة المفتوحة فى القافية الهائية ، فان ايقاع قصيدة « الغريب الفقير » يوحى بالبتير والصد والايقاف عند حد معين لايمكن تجاوزه من خلال القافية الميمية : « خضم ، الندم ، أصم ، النغم ، الألم ، الديم ، النعم ، الحلم ، العلم » . ومن الواضح أن تيمور لم ينفه القافية بالعدم اعتباطا لأنه كان النغمة الأساسية والمسيطرة طوال القصيدة .

ففى قصائد تيمور نغمة أساسية تبدأ بها لكنها لاتظل وحدها اذ سرعان ما تتصارع معها نغمة مضادة من خلال منظومة كونتراجنطية بلغة الموسيقى أو جدلية بلغة الفلسفة . ولذلك لاتعتمد قصائده على النغمة الواحدة ( الميلودى ) التى اشتهر بها التخت الشرقى ، بل تلجأ دائما الى التوليفة النغمية ( الهارمونى ) التى تعتبر الأساس الذى تنهض عليه الموسيقى الكلاسيكية الغربية التى أغرم بها تيمور وواظب على التردد على قاعات الكونسير أو دور الأوبرا سواء فى مصر أو أوروبا ، فكانت النتيجة أنه استفاد من منهجها فى تحديث الشعر العربى بحيث تعددت أصوات القصيدة العربية بعد أن كانت قاصرة على صوت واحد يتمثل فى منظور



الشاعر من زاوية واحدة ، أو فى فكرة واحدة تظل تتأكد من أول القصيدة الى آخرها .

ومن السهل تتبع تكنيك السوناتا فى قصائد تيمور ، وهو التكنيك الذى يبدأ بعرض الفكرة أو اللحن الأساسى مع بداية ظهور اللحن المعارض الذى ينتقل بالسوناتا من مرحلة العرض الى مرحلة التفاعل الذى ينتهى بانتصار أو غلبة اللحن الأساسى ، والانتقال الى المرحلة الثالثة والأخيرة التى تسمى مرحلة التلخيص أو الختام الذى يؤكد الانطباع النهائى للسوناتا فى ذهن المستمع . ولذلك تنتهى قصائد تيمور بلمسة أو معنى أو بيت هو انطباع نهائى أو خاتمة حتمية لا يمكن تجاوزها أو اضافة أى بيت آخر إليها ، فى حين اشتهرت القصيدة العربية التقليدية بأنها نهر يتدفق بلا ضفاف ولا يتوقف الا اذا اراد الشاعر له أن يتوقف بصفة شخصية ، وكان طول النفس من الصفات التى يتباهى بها الشاعر العربى حتى فى حالة علم احتياج القصيدة الى مثل هذا النفس الطويل .

كان تيمور واعيا بالوحدة الفنية للقصيدة التى تبدأ عنده بفكرة أساسية أو معادل موضوعى أو رمز شامل غالبا ما يحدده فى عنوانها . وهو لا يقسم عنه تقريراً للقارئ بل يتركه يتفاعل مع عناصر القصيدة حتى نراه فى نهايتها فى ضوء جديد نتيجة للزوايا المتعددة التى رأيناها من خلالها . وهذه العناصر غالبا ما تكون أحداثا درامية أو لوحات تشكيلية أو ايقاعات داخلية لا تتوقف عن التغير والتطور حتى نهاية القصيدة التى تبدأ بموقف يستوعبه القارئ لأول وهلة دون مقومات ويتابعه بالعين والأذن وربما بالأنف أيضا عندما تفوح القصيدة بروائح معينة وموحية بدلالات متعددة .

كما يبدو تيمور مهوما دائما بجذلية الحياة وصراع الأضداد ، ولذلك يسعى الى تجسيد هذه الجدليات والأضداد ، وعدم الالتزام بجانب واحد منها قد يحد من انطلاقاته الفكرية والشعورية والفنية . فاذا كان قد جسّد الجانب المتجهّم بل والمرعب من الحياة فى القصيدتين السابقتين « شباب يحتضر » و « الغريب الفقير » فانه فى قصيدة « ضحكات طفل » يجسّد النشوة الرومانسية التى يستشعرها الرومانسيون فى براءة الطفولة وفطريتها التى يجدون فيها كل منابع السعادة والحكمة والنقاء لأنها لم تتلوث بعد بأدران المدنية ولم تشرد بعيدا عن أمها الطبيعة التى أبدع صنعها الخالق عز وجل . وهو التوجه الذى دفع بشاعر رومانسى كبير مثل الشاعر الانجليزى وليم وردزورث الى أن يقول فى قصيدة شهيرة له : « ان الطفل هو أبو الانسان » . أى أن الانسان اذا ابتعد عن منابع طفولته فقد أباه الحقيقى فى هذه الحياة وحكم على نفسه باليتم الفعلى . ولعل

الصور والرموز والاستعارات والايحاءات التي ترد في قصيدة تيمور  
« ضحكات طفل » تجسد نفس التوجه الرومانسى بكل نشووته التي  
يستشعرها الانسان في اقبال طفل عليه جعل الدنيا كلها تقبل عليه :

« طفل أتانى ضاحكا فرأيت من	ضحكاته وجه الحياة تبسما
أصغى لها وكأننى مستقبل	فى ظلمة الليل البهيم الأنجما
لو كان يسمعها ملك ظالم	لبكى على أحكامه متندما
أو كان يرسمها المصور خلقتها	لجمالها وشى الربيع منمنما
تحنو له أوتار قلب مظلم	لم يلق فى نور الحقيقة مغنما
والشاعر المطبوع يحسب أنها	ألحان طير فى الرياض ترنما
وكأنها كخيرير ماء بارد	يطفى به الظمان نيران الظما
وتعيد فى قلب الكبير شبابه	وتزيده فى كل يوم أنعما
وترد فى بيت الحزين شموسه	فكأنه من قبل لم يكن مظلما »

هذا المشهد الدرامى أو اللوحة التشكيلية توحى بألوانها وأضوائها  
وظلالها بأن فقدان البراءة كان أكبر خطأ مأسوى ارتكبته البشرية فى حق  
نفسها . فقد ترتبت عليه كل صور الظلم والقهر والقبح والتدهور  
والانهيار والعجز والظلام والضيق والمراوغة والكذب والخداع . فالبراءة  
ليست مجرد مفهوم قاصر على الطفولة بل هى قيمة تمتد لتشمل سنى  
العمر كلها اذا تمسك بها الانسان ولم تجرفه صراعات الحياة فى كهوفها  
وسرايبها المعتمة . كذلك فهى ليست قاصرة على العلاقات الشخصية بين  
الأفراد بل يمكن أن تضىء الحياة الجمعية للوطن كله ، فاذا أنارت عقل  
الحاكم وقلبه فلن يسمح لنفسه بظلم الناس . فهى الرقة والجمال  
والعنوبة والحنان والتلقائية والعفوية والصراحة والصدق والنقاء والود  
والحب وزوال كل الحواجز المصطنعة التى تفصل بين البشر . انها البوتقة  
التي تنصهر فيها أخلاق البشر لتتألق ببريق معدنها الأصيل الثمين .

وبرغم أن القصيدة لاتزيد على تسعة أبيات فانها تكاد تحتوى الحياة  
كلها فى صورها وإيقاعاتها ورموزها المتتابعة التى لايقراً عنها القارىء  
بل يراها ويسمعها ويستشعرها بمجرد افتتاح المشهد باقبال الطفل  
ضاحكا ، وابتسام وجه الحياة ، وسطوع الأنجم فى ظلمة الليل البهيم ،  
والحاكم الجبار الباكي على أحكامه الظالمة ، والمصور المبدع لسحر الربيع  
فى لوحته ، ونور الحقيقة العازف على أوتار القلب المظلم ، والحنان طير

الرياض في مسامع الشاعر ، وخرير الماء البارد على قلب الظمان ، وعودة أيام الشباب وأحلامه ، والشموس التي يتلاشى أمامها الظلام والحزن .  
انها سيمفونية الحياة عندما تتوهج وتتألق وتكشف عن وجهها الجميل الرائع .

وفي الواقع فليست ثمة تناقض بين هذه القصيدة والقصيدتين السابقتين ، ولكنه تعارض مشل ذلك النى نجده بين مختلف الالحن فى العمل الموسيقى الناضج . ان من يقرأ ديوان محمد تيمور يدرك أنه يشكل منظومة متكاملة تكاد تـرد فيه كل قصيدة على قصيدة أخرى أو أكثر فى محاولة حميمة لاحتواء كل جوانب الحياة المتعارضة ، وتلمس أوجه التناغم فيما بينها بقدر الامكان ، واضفاء المعانى والدلالات التى تجعلها جذيرة بالارتباط بها والكفاح من أجلها . ولعل عناوين قصائده التى تشير الى المعادلات الموضوعية التى تجسدها ، توضح لنا أبعاد هذه المنظومة المتكاملة المتناغمة مثل : « شاب يحتضر ، الغريب الفقير ، ضحكات طفل ، الليل ، دمة عين ، اللقيط ، النرجسة اليانعة ، القلب ، شجرة على شفا الموت ، الهرم الأكبر ، البلبل الصامت ، الشاعر الفضبان ، النجم الآفل ، ظلام النفس ، الذكرى ، أمس واليوم ، الليل أقبل ، الصبح أقبل ، سلطان الليل ، الفجر الأول ، حكم الحب ، خواطر الوحدة ، الدار الحزينة ، الضحايا ، صبرا فؤادى ، ويك قلبى ، الشفق ، الطائر السجين ، عرش الحديد ، زفرات الشباب ، الجرح الأول ، كما تشائين ، عبثا تبكى ، مولود الهموم ، حية الخاطر ، ليلى طويل ، أرجوحة اللاعب ، الريح ، أحن الى الأوجاع ، الظبى النافر ، نفثة مصدور ، يا قصر الهاجر ، دمع الشفق ، الوردة الذابلة .. الخ .

انها رموز ودلالات ومعان وصور مستمدة اما من الطبيعة الكونية أو الطبيعة البشرية ، وهما فى الواقع طبيعة واحدة لأنه بدون الطبيعة البشرية لا يمكن ادراك الطبيعة الكونية . فلولا عقل الانسان وقلبه ، أو فكره وشعوره لكان الكون وجودا بلا ادراك . وهو ادراك لا يتم الا بالتضاد بين الثنائيات مثل الوجود والعدم ، الحياة والموت ، النور والظلام ، النهار والليل ، الروح والمادة ، الضحك والدمع ، الفرح والحزن ، اللقاء والهجر ، الصوت والصمت ، الشروق والمغيب ، النضارة والذبول .. الخ . ومن هنا كانت الأصوات التى تفصح قصائد تيمور عنها لا تقل عن صوتين وذلك على النقيض من القصيدة العربية التقليدية التى تهتم بالصوت الواحد ، وغالبا ما يكون صوت الشاعر نفسه .

ولا بد أن نسجل لمحمد تيمور ريادته فى توظيف القافية التى هاجمها بعد ذلك فى منتصف القرن أنصار الشعر الحديث أو شعر التفعيلة على

أساس أنها تفرض على الشاعر عمودا شعريا رتيبيا يجبره في كثير من الأحيان على افتعال بعض الحواشي والاضافات اللفظية لاكماله ، مما يشكل زوائد ونتوءات تصيب القصيدة بالترهل أو التسطیح أو التقريرية . لكن تيمور حسم هذه القضية الفنية منذ أوائل هذا القرن على أساس أن الحل لا يكمن في حذف القافية والاستغناء عنها بل في توظيفها بحيث يساهم إيقاعها في بلورة المعنى والإيحاء بالجو النفسى . فالقافية الممدودة في « ضحكات طفل » تجعل المد الذى تنتهى به يوحى بالامتداد الى آفاق بعيدة تناسب الانفتاح والانطلاق والتفاؤل والبشر الذى تحفل به : « تبسمها ، الأنجمها ، متنبها ، منمنها ، مغنمها ، ترنمها ، الظنمها ، أنعمها ، مظلما » فى حين توحى القافية الميمية فى « الغريب الفقير » بالبشر والصد والطرق المسدودة .

فى قصيدة « الليل » يتخذ تيمور من الليل معادلا موضوعيا للحياة بكل تناقضاتها التى تجمع فى طياتها الأسرار والهمسات والسهرات والأحزان والأنات والآهات . وابتهالات أهل التقى ، وضحكات بنات الهوى ، ونفثات الصدور ، وكرب المظلومين ، ونشوة الحالمين . وبرغم ظلمة الليل فان شمس الفكر لا يحلو لها التوهج والتألق الا فى سوادها . فعندما يخلو الأديب والمفكر فى هجرة الليل تزوره الخواطر ، وتراقص حوله الأفكار اذ ليس هناك ضجيج أو زحام يمكن أن يشتتها بعيدا عن العقل والوجدان .

ويترك محمد تيمور العنان لقوة الدفع الموجودة فى المضمون كى تأخذ مداها ، وبالتالي تأخذ الشكل الفنى النابع من مضمونها والمتفاعل معه . فليس هناك قالب مسبق لصب القصيدة فيه ، وليس هناك عدد محدد للأبيات التى تتدفق حتى نهاية قوة الدفع الموجودة فى القصيدة والتى لم تجعل من القافية قيلا على انطلاق الشاعر الذى قسم قصيدته الى قسمين ، الأول من سبعة أبيات وينتهى بتساؤل :

« هل يعجب العقل اذا ما رأى فى ظلمة الليل شمس الفكر ؟ »

والقسم الثانى من ستة أبيات وينتهى أيضا بتساؤل عن هذا الليل العجيب التى يتحدى حكم القدر فيموت فى اليوم ويحيا به :

« يموت فى اليوم ويحيا به هل يهزأ الليل بحكم القدر ؟ »

هذا التساؤل الفلسفى الذى تنتهى به القصيدة يجعل لها امتدادا داخل القارىء بعد الانتهاء من قراءتها . فهو سؤال يثير التأمل والتفكير فى أسرار الكون ، وبذلك يكتسب القارىء دورا أكثر تجاوبا أو ايجابية من مجرد التلقى السلبي .



وقد أدى وعى تيمور الحاد بالشكل الفنى الى زيادته فى رفض تقسيم القصائد على أساس مضمونها أو أغراضها التى سادت قرونا طويلة تحت بنود الغزل والمدح والهجاء والرثاء والفخر والحماسة والزهد . . . الخ . أى أن القصائد كانت عند الشعراء مجرد قوالب أو أدوات للتعبير عن هذه الأغراض ، أما أشكالها الفنية وخصائصها الجمالية المتميزة فلم تكن فى الحسبان . أو بمعنى آخر كانت مجرد قنوات لتوصيل هذه الأغراض أو المضامين وتنتهى مهمتها بانتهاء عملية التوصيل هذه ، ولولا الوزن والقافية لنسيها الناس كما ينسون فى العصر الحديث نوعية المقالات أو أشكالها بمجرد التقاط الأفكار الواردة فيها .

ويتجلى الشكل الفنى فى قصيدة « الليل » فى الوحدة الفنية التى تجعل الليل قاعدة لانطلاق كل الصور والرموز والايحاءات والاحساسات كى تصل الى أعماق الأوتار داخل المتلقى لتضرب عليها وتهزه وتثيره ثم تعود الى قاعدتها بألوان وظلال وأضواء ومعان ودلالات جديدة ، مما يجعل القصيدة تجربة جمالية مثيرة سواء على مستوى الفكر أو الشعور ، الفكر من خلال التساؤلات الفلسفية والتأملات فى معانى الوجود والحياة ، والشعور من خلال ألحان القبلات ، وهمس السهرات ، وبوح المحزون ، وحفيف الشجر ، وتخريد الليل وقت السحر ، وطلوع البدر على أسرار الكون ، وهجعة الليل ، وشموس الفكر ، ومناجاة القمر من ذوى الصب ، وعيشة الضنك ، ومذاق الضجر ، وعيون البشر .

فى قصيدة « دمة عين » يمزج تيمور الرثاء بالغزل بالحنين الى الماضى بالبكاء على الأطلال بحيث يقدم لنا معزوفة زاخرة بالشجن الذى لا يثير الاكتئاب بقدر ما يثير التطهير والصفاء الذى يصل الى درجة التصوف ، وكأننا به يحاول اثبات مدى الافتعال الذى قسم الشعر العربى الى تلك الأغراض أو المضامين القابلة للتفاعل والالتحام فيما بينها طبقا لمتطلبات الشكل الفنى للقصيدة . فعلى الرغم من أن دمة العين ناتجة عن حرقه القلب ، الا أنها قادرة على اطفاء جمرها طبقا للقانون الجدلى الذى تنهض عليه الحياة :

« يا قطر، قد اسكنت	فى القلب عاصفة الهيام
ذاقت عيونى بعد أن	أرسلت لذات المنام
وطردت من فكر الفتى	المهجور أشباح الحمام
من أى نبيح قد بعث	ت لعين صعب لا تنام . .

فقد منح الله للانسان الدموع للتنفيس عن البراكين التى تعتمل داخله . فهى تندفق من ينابيع رحمته وتمنحه الفرصة للتأمل فى حكمته .

وبذلك كان محمد تيمور طائرا مبكرا من طيور مدرسة الوجدان وأبولو والمهجر في عقدى الثلاثينيات والأربعينيات ، لكن احساسه بالنشوة الرومانسية التي اجتاحتهم كان أكثر مأسوية وشجنا ، وهى النشوة التي تلاشت من الشعر الحديث الذى استخدم مبدعوه الرومانسية لأسباب أكثر مأسوية تذكرنا بتلك التي ارتادها تيمور من قبل في مطالع القرن .

من هنا كانت النشوة الضائعة في قصائد تيمور الرومانسية . ذلك أن الشاعر انتقل من دائرة انفعالاته الذاتية الى هموم عصره بصفة عامة . صحيح أنه يتكلم عن نفسه ومشاعره وآماله وآلامه وطموحاته واحباطاته . لكنه يتخذ من نفسه وحدة مصفرة للنفس الانسانية ونقطة انطلاق في قصائده ، حاول فيها قلبا وقالبا أن يعود الى الينابيع الصافية للوجود الانساني الحق ، ثم الانطلاق منها الى آفاق جديدة تتحقق عندها قيم الخير والحق والجمال :

« يا وردة من جنّة فيها الطهارة والوئام  
كيف ارتضيت لقاء ظلمة دار ذل وانقسام ؟  
أحملت فى أوراقك البيضاء أنوار السلام  
مادمت الا برهمة ما الهجر من طبع الكرام  
لك فى الخدود بقية عنوان صبب مستهام  
وبنيت فبرك فى قلوب العاشقين أولى السقام  
يا من قصر عمرها لم يأت طيفك فى المنام ، »

فكل قصائد تيمور تعد تنويعات متعددة ومختلفة على نغمة رئيسية هى الحب بكل قيمه ومعانيه ودلالاته وآفاقه غير المحدودة . انه القيمة الأساسية التي يعيش الانسان لها وعليها ، فهى قد تتسبب له فى بعض المعاناة والعذاب فى مواجهته للقيم المضادة ، ومع ذلك لا يتخلى عنها أبدا لأنه يجد ذاته الحقيقية فيها ، ولولاها لما كان لوجوده معنى أصلا . فالحب هو السلاح الذى يمنحه الارادة والصمود والاصبر والمعنى والتعاطف الانساني فى كل مواجهة كل عوامل الاحباط والاندثار والانهياب والضياع والقهر والقسوة ، حب الانسان والوطن والحياة والطبيعة والكون .

فى قصيدة « اللقيط » يعزف تيمور على أوتار التعاطف الانساني الذى يجعل من الانسان انسانا حقيقيا ، فيجعل من اللقيط معادلا موضوعيا لوصمة فى جبين المجتمع الذى أفرز مثل هذا اليائس وتركه نهبا لأنياب التشرد والجوع والعري والألم ، وهو الذى ولد بالأمس ليواجه الجحيم والموت دون ذنب جناه . فالوحوش فى الغابات والبرارى لا تترك فلذات

أكبادها الا عندما يشتد عودها وتصبح قادرة على خوض غمار الحياة .  
أما الانسان فيبدو أنه يملك في أعماقه بؤرة تنضج بقسوة أشد من قسوة  
الوحش . يبدأ تيمور قصيدته وقد أمسك بعنسة يرصد بها ما يجري  
دون مقدمات :

« فوق الثرى أبصرته نائما	يئن من جوع وبرد شديد
عليه ثوب أبيض لم أجده	في طيه أسرار ذاك الوليد
كأنه من حسنه وردة	ترشقها الحسناء بين النهود
تلفيه لا يعرف ما يبتغي	هل يعرف ابن الأمس ماذا يريد
يرنو الى ليل طويل الكرى	مسترحما ، والليل باغ عنيد
كأنه والليل من حوله	وفي ظلام الليل موت أكيد
سفينة تهوى بلا منقذ	وبحرها الجائش هذا الوجود » .

وبالإضافة الى نغمة الحزن المأسوي التي تسرى في حنايا القصيدة ،  
فان تيمور يبحث عن زمن ضاع ومعه كل أحلام الانسان وآماله في عالم  
يحكمه العدل والطهر والنقاء والبراءة والحب والتعاطف . ومع مأسوية  
هذه الصورة أو هذا المضمون فان الشاعر لا يزال يتشبث بالأمل والاصرار  
على إعادة هذا الزمن حتى تكتسب الحياة معناها الحقيقي الذي لا يمكن  
أن يتواجد أو نلمسه في وجود هذا اللقيط البائس . ان الانسانية قيمة  
كلية لا يمكن أن تتجزأ ، فاذا أصاب العفن عضوا فيها فانه سرعان ما يضرب  
في جسدها كله ويهيبه بالتحلل ، ولا يملك أى انسان حقيقى أن يتبرأ  
منه :

« قد حرمته الأم تحنانها	والصدر والتدى ولثم الخلود
ينساه في البؤس أب ظالم	في دهره يحظى بعيش سعيد
يعيش لا يعرف من أهله	كأنه فيسا شريد طريد
والله عار يا رجال النهى	أن يظلم القانون هذا الشهيد
العدل يا من شاقه وجهه	في هذه الدنيا رهين القيود » .

ومن الواضح أن احساس تيمور بضرورة العدالة كرجل قانون قد  
امتزج بمنظوره كشاعر ، ذلك أن العدالة كالانسانية كل لا يتجزأ .  
فالانسان لا يمكن أن يعاقب بهذه الوحشية على ذنب لم يقترفه ، ولذلك  
فالقصيدة صرخة شعرية لعل العالم يسمعها ويؤوب الى طبيعته الحانية  
المتدفقة « بلبن التعاطف الانساني » على حد قول شكسبير . ويبدو أن

شحنة التعاطف الانساني في القصيدة كانت أكبر من أن تحملها قافية واحدة من أولها الى آخرها ، فلجأ تيمور الى تنويعها حسبما يتطلب المعنى والصورة والرمز وان التزم بحرف « الدال » الذي يمكن أن يطمس معالم التنويع في الوزن اذا لم يتسلح القارئ باليقظة : « شديد ، الوليد ، النهود ، يريد ، عنيد ، أكيد ، الوجود ، الحدود ، سعيد ، طريد ، الشهيد ، القيود » . بل انه لم يلتزم بنظام معين في تنويع القافية بين أعداد محددة من الأبيات ، اذ يبدو أنه وضعها في خدمة تلقائيتها التعبيرية .

في قصيدة « النرجسة اليانعة فوق قبر الشاعر » نلتقي بإحدى الذروات الرومانسية عند تيمور . لكنه لم يقع في خطأ الرومانسيين التقليديين عندما كانوا يستملون رموزهم وصورهم ودلالاتها من القصائد الرومانسية التي سبقتهم وكان لها فضل الريادة في هذا المجال . ذلك أن الرومانسية في جوهرها الحقيقي كانت حركة أدبية تائرة على التقاليد الأدبية القديمة ومؤيدة لكل تجديد وانطلاق في ميدان الأدب والدراسات الانسانية عامة . فلا جدال في تمكن تيمور من الوزن والقافية ، لكنه لا يلزم نفسه التزاما صارما بالقافية نفسها في القصيدة الواحدة كما وجدنا في « اللقيط » ، حتى لا تضع قيда على انطلاقه الشعري ، ويضطر الى اضافة كلمات أو صور لمجرد اتساق القافية وليس لوظيفتها الشعرية داخل بناء القصيدة . فالمفروض في القافية أن تكون في خدمة القصيدة وليس العكس ، ولذلك من حق الشاعر أن يتخلص من القافية الواحدة اذا تحولت الى عبء على كاهل قصيدته . فالقصيدة بناء حي متفاعل وليست مجرد عمود منظوم .

ومع ذلك فان براعة تيمور في استخدام القافية الموحدة في قصيدة « النرجسة اليانعة فوق قبر الشاعر » لم يصبها بأية رتابة . ذلك أن التنوع في استخدام الصور وتوظيف الرموز وإيراد الدلالات والمعاني جعل القصيدة تنبض بالحياة برغم أن مضمونها دار حول موت الشاعر . وفي الوقت نفسه لم يلجأ تيمور الى استيراد الدلالات الثابتة والرموز الجاهزة والصور التقليدية التي اشتهر بها رواد الرومانسية ، بحيث تجنب الوقوع في خطأ التكرار والرتابة والملل والمعاني المستهلكة . فهو لا يضمن قصيدته الا كل ما له وظيفة في بنائها وتطويرها ، بحيث يصعب علينا أن نرصد له قاموسا شعريا محددا ومقننا ، بل ان الصورة الرومانسية التقليدية تبدو جديدة متى أدمجها في السياق . وهو ما نلمسه في « النرجسة اليانعة » الحافلة بالبكاء على الأطلال ، واللمهة على الشاعر الراحل ، وإريج الحبيب الهاجر ، وشهيد الخط العائر وغير ذلك من



الدلالات الرومانسية الشهيرة التي تبدو جديدة في هذا السياق الشعري المتدفق بلا عوائق .

وهذه القصيدة تصور رحيل شاعر شاب بشفافية رومانسية عجيبة تردد أصداء سبقت في قصيدة « شاب يحتضر » وهي أيضاً تثير تساؤلاً لا يمكن تجاهله : هل كان تيمور يتنبأ برحيله المبكر وهو لم يتم بعد الثلاثين من عمره ؟! وقبله رحل شعراء رومانسيون في عمر الزهور مثل لورد بايرون وبيرسي شيللي وجون كيتس ، وتناولوا في أشعارهم نفس « التيمات » التي سيطرت على تيمور بعد ذلك وفي مقدماتها محاولة الاطلاع المحموم على عالم الخلود . انه تساؤل يصعب الإجابة عنه بيقين ، لكنه في الوقت نفسه جدير بالتأمل ، وخاصة أن قصائد تيمور مثيرة لمثل هذه التأملات :

« يا زهرة تنمو وتي	نع فوق قبر الشاعر
لا غرو ان غدا شبا	بك منه حسن الخاطر
فالشعر يبعث كالزهو	ر من الجمال الباهر
هلا حملت لروحـه	أرج الحبيب الهاجر ؟
حرمته صفو حياته	ألحاظ ظبي نافر
فعلام ترمى قلبه	بسهم لحظ فاطر ؟ »

ومهما بلغت الأحزان بالرومانسيين واستبدت بهم ، فان عزاءهم وسلواهم هناك دائما بين أحضان الطبيعة التي قد تبدو في عيون الآخرين صماء لا تبين ، لكنها في عيونهم كتب مفتوحة بآيات البرد والسلام على لسعة القلوب الملهوفة ، وأوتار مشدودة بأعذب الألحان وان كانت حزينة ، وبدفقات حياة جديدة من بين أطلال الفناء . فالنرجسة تنمو وتينع فوق قبر الشاعر ، فالحياة في أكثر صورها وداعة ورقة ورهافة وعذوبة قادرة على مواجهة الموت والخروج من برائنه منتصرة ، وان كان انتصارا مؤقتا ، مثل الانتصار الذي أنجزه الشاعر الذي مات لكنه ترك شعرا يتحدى الموت . انه الشعر الذي يجسد الجمال الذي يتألق في النرجسة اليانعة فوق القبر :

« يا بيت شعر من فتى	أضحى رهين حفائر
قد أخرجته من الثرى	نقشات ذاك الساحر
ياقـبـلـة جـاءـته من	ملك كريم طاهر
نزلت تـؤانس في الترا	ب شهيد حظ عاثر

انى أخالك فى النها ر شعاع حب زاهر  
وأخال أنك فى الدجى عين المحب الساهر  
أنت ابتسامة غادة لقدم صب زائر  
تحوى خفايا الحسن تك شفها لعين الناظر .

فعلى الرغم من الجو الحزين الذى تشيعه القصيدة فى النفس ، فإن كل مظاهر العدم تدخل فى جدلية مع الوجود المتمثل فى النرجسة ، والجمال الباهر ، وأرج الحبيب الهاجر ، والحافظ الطيب النافر ، ونفثات الساحر ، وشعاع الحب الزاهر ، وابتسامة الغادة ، وخفايا الحسن التى تتكشف لعين الناظر . ومن الواضح ان دلالات هذه العناصر والصور والرموز تنبع من نسيج القصيدة وتتطور مع سياقها ، والعلاقات الجديدة التى نشأت بين هذه العناصر جعلتها تبدو جديدة كل الجدة وكأننا نقرأها ونحسها لأول مرة ، اذ تحولت الى خلايا نابضة فى جسم حى . فالشاعر لا يقرر شيئاً وإنما يترك الكلام والتعبير لهذه العناصر الحية لتفاعلها المستمر بطول القصيدة من خلال الجدليات والمواجهات الدائرة فيما بينها .

فى قصيدة « القلب » يتخذ تيمور من القلب معادلاً موضوعياً لذلك الجزء الحيوى من الانسان الذى كلما حاول أن يدرك كنهه ازداد حيرة برغم أنه رفيق العمر كله . وحاول تيمور أن يجسد هذه اثيرة من خلال تقطيع القصيدة الى أربعة أبيات ثم بيت وحيد منفصل نتلوه أربعة أبيات ثم بيت ختامى منفصل مع الاحتفاظ بنفس القافية على النحو التالى :

« موضع الوجدان فى أجسامنا ودليلاً للرزايا والنعم  
لم تحكم فىك أسياف العدا وبك المحبوب يا قلب احتكم  
لم يخفف عنك نيران الجفا غير دمع فوق خلى انسجم

\*\*\*

رحمة بالقلب يا ربى اذا ما ظلام اليأس بالقلب التطم

\*\*\*

يا مقر الحب يا نبع النهى أنت ميدان التصافى والألم  
كتبت أقلام تذكّار الهوى فىك أسرار الغرام المنصرم  
لم تنل منك المساوى غير ما نالت النيران من بحر خضم  
لم يروك خيل خائن اذ وفاء الناس حلم لا يتم

\*\*\*

منك سعدى وشقائي لا تكن قاسيا ، اذ أنت خصمى والحكم ،

فالقلب فى مفهوم تيمور هو مجمع تناقضات الحياة وجدلياتها التى لا تهدأ ، ولذلك من الصعب ادراك كنهه لأن منه تنبع الرزايا والنعم .  
قد يكون جبارا وطاغيا ومكتسحا فى حومة الوعى ولا تناله سيوف الأعداء وأسلحتهم ، لكن محبوبا رهيفا ، رقيقا ، وديعا ، حالما يمكن أن يتحكم فيه بلمسة من سحره . وبرغم جبروت القلب فانه لا يحتمل نيران الجفاء والصد والهجر ، ولا يجد عزاء الا فى الدموع المنهمرة على الخدين كالاطفال ، والابتهاال الى الله كى يرحمه من أمواج اليأس المظلم التى تلمطه بلا رحمة .  
فلا ملجأ للانسان سوى قلبه مقر الحب والصفاء برغم الألم الذى قد يلهم به ، ومستودع الذكريات التى تحيى فى الوجدان أصداء الغرام المنصرم وأسراره . وبرغم رقتة ورهافته فانه قادر على الصمود فى وجه المساوىء والطعنات الغادرة التى لا تنال منه غير ما تنال النيران من بحر خضم .

والقلب ليس طاقة عمياء تندفع بلا روية وراء الشطحات والأهواء كما قد يتصور بعض الرومانسيين ، بل هو طاقة مفكرة وواعية ومدركة لتناقضات النفس البشرية . وهذا يدل على نظرة تيمور الشاملة الى الوجود الانسانى الحق الذى لا يحتمل الفصل بين القلب والعقل أو بين العاطفة والفكر . فهما يشكلان منظومة تأبى الانفصال أو الفصام ، فالانسان الناضج لا يمكن أن يفكر بدون عاطفة ولا يمكن أن يفعل بدون فكر .  
فالعاطفة هى الوقود الذى يشعل نيران الفكر الذى يحولها بدوره الى طاقة موجهة نحو أهداف محددة . ولذلك فالقلب فى هذه القصيدة لم تروعه خيانة خليل ، لأنه يدرك بوعيه العقلانى العميق أن وفاء الناس حلم لا يتم .

ثم يأتى البيت الختامى فى القصيدة ليلخص على طريقة السوناتا فى الموسيقى العمود الفقرى لموضوعها الأساسى الذى يجسده الجدلية أو الازدواجية أو الطبيعة المتناقضة للنفس البشرية حيث يلتحم داخل القلب الشقاء بالسعادة ، فيدخل الانسان فى حيرة قد تفقده السيطرة على مقدراته ، ولذلك يرجوه ألا يكون قاسيا عليه لأنه الخصم والحكم . فيمكن أن يكون خصما لصاحبه عندما ينحاز للمحبوب الهاجر القاسى ضده محاولا أن يلغى وعيه العقلانى ويجعل منه تابعا ذليلا له . والانسان الناضج يرجو قلبه أن يكون حكما موضوعيا بينه وبين المحبوب ، أى أن ينتقل به من مرحلة الانفعال الجارف الى مرتبة الحكم العقلانى حتى تتضح الأمور وينقشع الضباب فيستطيع أن يحل المعادلة الصعبة بين الحب والكبرياء .

والقصيدة تتراوح بين السرد الشعرى بكل صوره ورموزه وذلك بضمير المتكلم ثم تنتقل الى ضمير المخاطب حين يناجى الشاعر ربه وقلبه

معبرا عن ضعفه في مواجهة خفقاته التي يمكن أن تزلزل كيانه . وهذا التراوح بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب يمنح القصيدة حيوية درامية توحى بالشد والجذب والصراع بين انفعال الرغبة وازادة العقل التي ترجح كفتها في ثنايا القصيدة لقدرة القلب الواعي على الصمود في وجه المساويء والخيانات والطعنات الفادرة .

في قصيدة « شجرة على شفا الموت » يعود الاحساس الرومانسي الممض بسطوة العدم للسيطرة على مفردات تيمور التي تجسد دلالات الحتمية القدرية التي تحيط بكل الأحياء وتتربص بيا الى أن تقضى عليها ان عاجلا أو آجلا . ولذلك فان رمز الشجرة يمتد ويشمل كل من به نبض ، ويشير من الأفكار والعواطف ما يمكن أن يشمل الكون كله . ولما كانت كل عاطفة ترتبط بعدد من التدايعات التي تمس كل انسان ، وبعدد من الصور التي تستثير عند ذكرها عاطفة مشابهة عند القارى ، فان الشاعر يجسد هذه الصور والتدايعات لتمنح عاطفتها كيانا له عمقه واتساعه وأبعاده القادرة على احتواء القارىء الذى يمكن أن يكون قد مارس عاطفة مشابهة في جوهرها وان اختلفت في مظهرها . وبذلك كان محمد تيمور ، برغم رومانسيته الشعرية ، سباقا الى تحقيق فكرة ت . س . اليوت عن المعادل الموضوعى من خلال تجسيده للتدايعات والصور التي تتفاعل من بداية القصيدة حتى نهايتها ، وهى الفكرة التي اوردها اليوت في مقالته الشهيرة « التقاليد والموهبة الفردية » التي نشرت عام ١٩١٩ ، أى في نفس الفترة التي أبدع فيه تيمور شعره ، مما يدل على آفاق الريادة التي استطاع أن يبلغها خاصة عندما ندرك أن نظرية المعادل الموضوعى كانت تحولا جذريا في النقد الأدبى خاصة والفنى عامة من المرحلة الرومانسية الانطباعية الى المرحلة الكلاسيكية الموضوعية . كان احساسه بالصورة حادا وموحيا دون أى شرح أو تقرير :

« أوراقها فوق الثرى	آمال صب يائس
والساق بين الزرع تحـ	سبه جبين العابس
وكأنها لسوادها	شبح الفقير البائس
مهجورة من طيرها	والطير خير مؤانس
فكأنما وكنساتها	دمن بليسيل دامس
مكتن وكان حفيفها	نغم الحبيب الهامس
صماء لم تعبأ لزم	جرة السحاب الراجس
كلا ولاحت لطيف	ر ناح فوق غرائس



كانت تياب جلالها عين الشجاع الفارس  
وغدا ستقطعها وتقلعها بين الفارس ،

وتوحى القافية السينية بالهدس ثم السكون الذى يلف الوجود مع موت الشجرة . ومما يمنح القصيدة حيوية درامية أن الشجرة لم تمت بعد وانما هى فى لحظاتها الأخيرة المثيرة لأحاسيس الرهبة والمأساة ، لحظات مأسوية درامية تجسد الانتقال من البقاء الى الفناء ، من الوجود الى العدم ، من الحياة الى الموت ، من النور الى الظلام ، من الصوت والضجيج الى الصمت والسكون الذى تعبر عنه القافية السينية . فمن المعروف فى علم الصوتيات أن صوت حرف السين يوحى بالصمت والسكون والرهبة والليل . وقد استخدمه الشعراء فى مختلف اللغات لايحاء بهذا الاحساس لأن الاصوات البشرية مشتركة فى كل اللغات عبر العصور .

والمقارنة أو الجدلية بين ماضى الشجرة وحاضرها ، أو بين حياتها ونهايتها تشكل العمود الفقري للقصيدة . فهى الآن ساكنة ساكنة بعد صوت حفيفها الذى كان نغم الحبيب الهامس ، وأصبحت صماء لأنها لم تعد تعباً لزمجرة السحاب الراجس أو تحن لنواح الطير . كان جلالها مهيباً فى عين الفارس الشجاع والآن فى طريقها للقطع والاقتلاع . انها دورة الحياة الحتمية : ميلاد وطفولة وشباب ونضج وشيخوخة ثم موت ، جسدها تيمور فى شجرة قد يمر عليها الانسان دون أن يلقي اليها بنظرة عابرة . انها فلسفة وحدة الوجود التى تزعمها الشاعر الأمريكى والت ويتمان فى القرن التاسع عشر والتى أكدت أنه من الممكن اكتشاف قانون الوجود فى أصغر المخلوقات شأننا وليس فقط فى أضخمها وأعظمها .

فى قصيدة « الهرم الأكبر » لا يتغنى تيمور بالماضى المجيد للوطن بالأسلوب التقليدى الذى اشتهر به الرومانسيون ، ولا بأسلوب العنتریات القبلية التى ضج بها الشعر العربى القديم ، أو بدافع من الذات القومية المتضخمة ، بل توغل ببصيرته الثاقبة الى الجوهر الحضارى الحقيقى الذى لم تعد العيون تراه نتيجة للتراكمت والرواسب والتكنسات التى طمرته عبر العصور ، مستغلا فى ذلك نفس المقارنة أو الجدلية بين ماضى المجد التليد وحاضر المجد الضائع . فالهرم لا يبدو عملاقاً شامخاً بقدر ما يبدو مسدد النظرة فى قومه ، مهشم المفرق ، عارى الجسد ، مقطب الوجه ، حليف الكمد بعد أن عاصر الماضى ثم رأى الحاضر .

والقصيدة عبارة عن مشاهد متتابعة ، وحوارات ومناجات تغير دائماً من زاوية الرؤية والتأمل . وهذه التحولات أدت أيضاً الى تقسيم القصيدة الى أربعة أقسام مع الاحتفاظ بنفس القافية . القسم الأول مكون من أحد عشر بيتاً ، وكل من القسم الثانى والثالث من أربعة أبيات ، أما القسم

الرابع والأخير فيتكون من بيتين يلخصان أو يؤكدان المعنى الحضاري الذي بلورته القصيدة من خلال التوازي أو المواجه الجدلية بين الماضي والحاضر .

والقصيدة تتميز بالوحدة الفنية التي يصعب معها اقتطاع بيت منها والحديث عنه بمفرده . فكل بيت يسلم الفكرة والاحساس للذي يليه حتى يصل الى البيتين الآخرين اللذين هما بمثابة النهاية الحتمية للقصيدة . فالموضوع برمته يرفض التغني بالماضي الذي من شأنه التعمية أو التغطية على سلبيات الحاضر الذي يتوازي مع الماضي في القصيدة بيتا بيتا . ومن الواضح أن الاتجاه الواقعي الذي سيطر على مسرحيات تيمور يبرز بوضوح في هذه القصيدة التي تؤكد أن التغني بأمجاد الماضي قد يغني عن العمل الدؤوب من أجل استعادة هذه الأمجاد . وهذه في حد ذاتها كارثة ، ولذلك يبدو الهرم الأكبر :

« منكذ الحظ كثير الجلد	يخاله الرائي خيال الأبد
مسدد النظرة في قومه	مهشم المفرق عارى الجسد
لم تبكه الأشجان لكنه	مقطب الوجه حليف الكمد
قد أرسل النيل رسولا له	يبحث عن مجد قديم فقد
كتاب تاريخ قرأنا به	عن مصر أهوالا تهد الجلد
أعادت اللاهي إلى رشده	وأوقدت في القلب نارا تقد
ويجتلي الناظر من بابه	في ظلمة الليل شعاع الرشده
ومصر لا تعرف الا به	كأنه عنوان هذا البلد
لسانه أبكم لكنما	تخاله يصرخ فيمن رقد :
« من نام عن نيل العلاما أرتقى	ومن مشى في الأرض سعيا وجد
وصاحب الهمة يصلو بها	وكل كسلان عدو الد »

وينتهي هنا المقطع الأول من القصيدة الذي بدا فيه الهرم الأكبر من زاوية جديدة وواقعية جعلت منه كائنا خالدا وشاهدا على ما يفعله أبناء وطنه عبر القرون . وهو ليس من النوع الذي يقهره الحزن ، وتبكيه الأشجان وينعى الماضي ، بل يعتريه الغضب على ما آلت إليه أحوال وطنه . وبرغم أنه رابض في مكانه لا يستطيع التحرك والاطلاع على ما يدور في أرجاء وطنه من سلبيات أو إيجابيات ، فانه أرسل النيا الذي يخترق البلاد كلها في رحلته الخالدة باحثا عن المجد القديم فلم يجده . ومع ذلك لم يفقد الهرم الأمل في عزيمة الأحفاد إذ أنه في نظرهم كتاب تاريخ حي يحكي الأهوال والأمجاد التي مرت بها مصر ، فيعيد اللاهي إلى رشده ، ويوقد

فى القلب نارا تصهر الارادة القومية وتحيلها الى طاقة للبناء . وبرغم فنية المعتم كظلمة الليل فان من ينظر من بابه يرى شعاع الرشيد والعقل والعلم والوعى . وهى النظرة الازدواجية أو الجدلية التى أغرم بها تيمور فى شعره ، اذ أن النور يمكن أن يصدر عن الظلمة أو العكس ، وذلك طبقا لارادة الناظر ووعيه وعزيمته على التنوير ، أما النور الذى يسقط على قلوب مقفلة أو عيون غير مبصرة فكأنه لم يكن . فاذا كان نور البصر يسقط على الانسان من خارجه فان نور البصيرة يشع من داخله فيرى فى عتمة الماضى الذى طوته القرون اشعاعات مبهرة يستضىء بها فى زحفه نحو المستقبل .

وعندما يشبه تيمور الهرم بأنه عنوان مصر لأنها لا تعرف إلا به ، فهو يلمح من طرف خفى ضرورة أن يكون العنوان صحيحا حتى لا يضل الناس طريقهم اليها . واذا كان الهرم عنوان مصر فلا بد أن تكون هى على مستوى أمجاده الغابرة اذ أن كل انسان يعيش فى العنوان اللائق والجدير به . واذا كان الكتاب يقرأ من عنوانه ، فلا بد أن تقرأ مصر من هرمها بشرط أن يكون العنوان دليلا صادقا وأميناً الى ما يحمله الكتاب بين صفحاته . فلا يعقل أن يخدع الناس فى عنوان حضارى رفيع ثم يقلبون الكتاب فيجدون أفكارا عفا عليها الزمن ، وتفاهات وخرافات وسلبيات لا حصر لها ، وكان العنوان فى واد والكتاب كله فى واد آخر .

ثم يعود تيمور الى ثنائياته أو جدلياته المفضلة فتصدر الصرخة عن لسان أبكم . فلم يحدث أن تكلم الهرم أو صرخ لكن وجوده نفسه أعلى صرخة فى آذان الراقدين أو النائمين أو المنومين كى ينهضوا من سباتهم ، فالحياة يقظة دائمة ، وسمى دؤوب ، وهمة عالية ، وصعود دائم ، ومن يتقاعس أو يتكاسل أو يتوانى فلن يلوم الا نفسه . فالكسل الدأبى أعداء التقدم الحضارى . وهذه الصرخة نوع من الحوار الدرامى بين الماضى والحاضر لعله يصل الى نوع من التفاهم بينهما بعد أن انقطعت الصلة بينهما أو كادت .

وتنتقل القصيدة فى المقطع التالى الى مشهد من الماضى - حين :

« يطوف فى أرجائه صارخا جيش من الأرواح جم العدد  
أرواح فرعون وأنصاره من شيلوا مجداً متين العمد ، »

لكنه مشهد سيريالى يمزج الماضى بالحاضر فى لوحة تشكيلية أو توليفة درامية موحية بأفاق متعددة . فقد جاءت الأرواح من الماضى على شكل جيش جم العدد تطوف فى أرجائه وتصرخ من هول ما ترى ، فلا يعقل أن يشيد فرعون وأنصاره هذا المجد العتيد ثم يعمل أحفادهم على اهداره بهذا الشكل :

« أضاعه أبناؤهم بعدهم وعز مجد ضائع لا يرد  
يا ليتنا ترجع مجدا مضى لا تغرب الحيلة عن مجد » .

ثم تنتقل القصيدة الى المقطع الثالث ليقدم تيمور مشهدا من الحاضر يدل على المدى الذى بلغه الأبناء أو الأحفاد فى اعداد معنى الهرم الأكبر أو عجزهم عن ادراك واستيعاب أبعاده وأعماقه . فلم تعد له وظيفة فى حياتنا سوى الصعود الأحمق والهبوط السخيف على أحجاره ، وكأننا نحاول أن نمارس استبدادنا عليه بعد أن خضعنا لاستبداد المحتل الأجنبى ، فى حين أنه قبر والقبور لها حرمتها ، بل انه ضريح لأحد ملوك مصر العظام جدير بالتبجيل والاحترام اللاتين بسلك المتحضرين :

« تدوم الزوار من هابط أو صاعد غر عليه صعد  
قد استبدوا ونسوا مجده ( كأنما القادر من يستبد )  
كانه لم يك قبر الذى كان أخا مجد بعيد الأمد  
حق على الزوار أن يسجدوا يا سعد من فى ظله قد سجد » .

وينتهى المقطع الثالث ليبدأ المقطع الرابع والآخر محاولا تلخيص أو تكثيف الشحنة الفكرية والانفعالية التى فجرتها القصيدة ، حتى يرسخ فى ذهن القارئ ووجدانه الانطباع الأخير من هذه التجربة الشعرية والجمالية التى مر بها . فالسرد الشعرى يتحول من ضمير المتكلم الى ضمير المخاطب فى خطاب حضارى ملحمى يذكرنا ببعض مواقف بريخت المسرحية :

« يا دارس التاريخ قف خاشعا فعمدة التاريخ هذا الأسد  
يا باحثا عن مجد دهر مضى وجدت فى الأهرام ما تفتقد » .

بهذه القصيدة وقصائد أخرى استطاع محمد تيمور أن يثبت أنه لا توجد لغة شعرية وأخرى غير شعرية ، وإنما اللغة السلسلة ، السهلة ، التلقائية ، الرقراقة ، الخفيفة على الأذان هى التى يمكن أن تصبح لغة شعرية بمجرد دخولها فى سياق شعرى والتحامها به . فقد أغرم الشعراء القدامى سواء فى العربية أو فى لغات أخرى بما أسموه بالمعجم الشعرى الذى استوعب من الألفاظ والمفردات والمعانى والدلالات ما اعتاد الشعراء استخدامه فى مختلف أغراض الشعر ، خاصة شعر المناسبات ، ولفظ فى الوقت نفسه ألفاظا ومفردات ومعانى اعتبرها ركيكة وغير جديرة بالدخول فى لغة الشعر الجليلة . فلم يكن يصح مثلا استخدام الألفاظ الشائعة على السنة الناس ، خاصة الطبقات الكادحة منهم ، أو استخدام ألفاظ الغزل الرقيق فى قصيدة فى الفخر أو الحماسة ، ناهيك عن معجم



الهجاء الشعري في مواجهة معجم المدح اذ يجب ألا تنتقل أية لفظة من هذا  
لذاك والا قلب المعنى رأسا على عقب .

وكانت النتيجة أن أصبح هناك معجم لكل غرض من أغراض الشعر  
لا يصح أن يتخطاه الشاعر ، مما أدى الى استهلاك المفردات والمعاني  
وتكرارها خاصة عند الشعراء من متوسطي الموهبة أو العاجزين عن انتاج  
دلالات جديدة للمعاني القديمة أو معان جديدة للألفاظ التقليدية . وخاصة  
أن الشعر عبر عصور عديدة وفي لغات كثيرة ، وليس في العربية فحسب ،  
كان مرتبطا سواء بالمناسبات الشخصية أو المناسبات القومية ، ولم يدرك  
الشعراء سوى في العصر الحديث أن الشعر ليس مجرد تعبير أو تصوير  
أو تعليق على المناسبة والا ضاعت قيمته الفكرية والفنية بمجرد تحول  
هذه المناسبة الى لحظة تاريخية ماضية ، ذلك أن المناسبة المؤقتة هي مجرد  
مادة خام بين يدي الشاعر كي يصوغها في قصيدة تغلغل على مر الزمن حتى  
لو انفصلت عن المناسبة ولم تعد محل اهتمام الناس الذي سينصب على  
القصيدة لأنها انتقلت بالمناسبة من الخاص الى العام ، ومن العابر الى  
الدائم ، ومن المحلي الى الانساني .

وقد كان تيمور واعيا بهذه الحقيقة الجمالية والنقدية بحيث يصعب  
أن نربط بين أية قصيدة له والمناسبة التي دعت الى كتابتها . فلا بد أنه  
كتب قصيدة « الهرم الأكبر » بعد زيارة له تدل عليها المشاهد التي سجلها  
بالعين التي تحاكي عين الكاميرا ، لكن القصيدة لم تتحول الى تسجيل  
للزيارة والمشاهدة ، بل خرج منها بقضية حضارية تمس صميم الوطن  
ومستقبله ، وهي قضية كل زمان وعصر لأن التقدم الحضاري هو قضية  
الانسان في كل زمان ومكان . وفي الوقت نفسه لم تتحول القصيدة الى  
مجرد عرض لهذه القضية ، بل اعتنى الشاعر بعناصرها الجمالية وبنائها  
الدرامي وشكلها الفني بحيث خاطبت القارئ بالصور والرموز  
والاستعارات والتشبيهات والمشاهد الدرامية التي تجمع بين الواقعية  
والتعبيرية والسيرالية في أقل حيز لفظي ممكن ، ومشحون بأكبر طاقة من  
الايحاءات والاثارات والأفكار والتأملات .

كذلك لا بد أن نسجل لمحمد تيمور تمكنه من تحويل اللغة السلسلة  
العادية الى لغة شعرية بمجرد التحامها بنسيج القصيدة وسياقها . فالألفاظ  
والمفردات التي يوظفها في قصائده نجدتها في مقالات الصحف والمنجلات  
بل وربما في الحديث اليومي للأفراد ، لكن بمجرد نظمها في القصيدة  
اكتسبت دلالات وايحاءات مستمدة من السياق ، بحيث يصعب الحديث  
عن لفظ أو مفردة أو صورة أو رمز دون الرجوع الى سياق القصيدة . وفي  
الوقت نفسه لم تقف هذه اللغة السلسلة ، الشفافة ، الرقراقة حازما بين  
القارئ والقصيدة مثلما تفعل اللغة الصماء ذات القوالب الجاهزة والتعبيرات

المتفجرة والمفردات المتحجرة الكفيلة بتحويل المتعة الجمالية التي تمارسها القصيدة على القارىء الى معاناة ثقيلة نتيجة البحث عن المعنى فى بطن الشاعر ، فى حين أن الشاعر الموهوب يدرك جيدا أن المعنى فى بطن القصيدة وصورها ورموزها وإيحاءاتها • والشعر الحقيقى هو متعة قبل أن يكون معاناة للقارىء •

وهذه التوجهات الشعرية والجمالية تميز معظم قصائد تيمور التي يمكن أن تتسلل الى وجدان القارىء وعقله مهما كان حظه متواضعا من الثقافة • وهذه كانت دائما سمة مميزة لكبار الشعراء من أمثال امرئ القيس والمعرى والمتنبى وبشار وأبى نواس وأبى تمام والبحترى وابن الرومى والبارودى وشوقي وحافظ إبراهيم وغيرهم • كانوا يبدعون دائما السهل الممتنع الذى يشكل وجدان الناس وفكرهم عبر العصور وفى مختلف البقاع • كانت اللغة بين أصابعهم كغدير مياه متدفق فى عذوبة ليروى القلوب العطشى الى الرؤية الثاقبة والاحساس الجمالى الممتع •

فى قصيدة « البلبل الصامت » يعود محمد تيمور الى مملكته الرومانسية لىذكرنا بعشق الرومانسيين لعناصر الطبيعة ، فيفعل مع بلبله الصامت ما فعله شيللى من قبل مع « القبرة » وما فعله كيتس مع « المندليب » ودى موسيه مع « نجم المساء » ..... الخ • فالشاعر الرومانسى يقتبس من الطبيعة أحد رموزها لكى يركز عليه كل الأضواء ، ويتوغل فى عالمه حتى يكتشف أنه كون صغير يحمل فى طياته نموذجا مصغرا للطبيعة الكبرى كلها ، وهو ما يعرف فى الفلسفة بمذهب وحدة الكون • فالبلبل عند تيمور رمز للكون كله ، ومعناه ودلالته وروعته التى تضفى على الشاعر سعادة غامرة تصل الى حد النشوة التى يفقد فيها حياته اليومية الضيقة المحدودة التى تصيبه بالاكئاب والاختناق :

« مضى زمان كنت مسعده	وجاء دهر الهم والتمس
فشربت كأس الحزن مكتئبا	حتى جرعت صباية الكأس
انرت قلبا كله شجن	سكنته دهرًا ظلمة البؤس
آنسته وأزلت وحشته	ياويح ما فى القلب من أنس
وهجرته فبكاك فى جزع	متهدما كالربع الدرس
علك تشجى فى الثرى طربا	أرواح قوم فى الثرى خرس »

ان مأساة الشاعر هنا أن البلبل قد صمت لأنه رحل عن هذا العالم الذى صدح فيه بالألحان مغتبطا ، فسرت الغبطة فى الشاعر وفى الكون أجمع • كان زينة البستان ونبع الحب ونجم العرس الذى ترقص فيه

الطبيعة نشوى . ولو بلغت الحانه الشمس وأنصتت اليها جيدا لتوقفت عن دورتها جزلى ، فالكون كله يصفى الى الحانه سواء تلك التى كان يجهر بها أو يهمس . والآن وقد رحل فقدت الدنيا مذاقها وخيمت عليها الكآبة ، ولم يجد الشاعر سلوى الا فى استعادة الحانه البهيجة فى قلبه وأذنه . فالقيمة الجمالية اذا اندثر جانبها المادى فن جانبها الروحى يظل حيا فى وجدان محبيها .

وقد أدى هذا الحزن الرومانسى المسيطر على أشعار محمد تيمور الى اتجاه عدى غارق فى التشاؤم والضيق بالحياة والبشر بل والطبيعة البشرية الفاسدة . ولعل هذا الاتجاه يرجع الى تأثير تيمور بمدرسة الواقعية النقدية التى ركزت على الجانب المظلم من النفس البشرية ، فلم تر منها سوى القدر والخيانة والكآبة والظلام والارتياب والسراب . . . الخ . ومن يطلع على هذا الجانب المتجهم من شعر تيمور يكاد لا يصدق أنه هو نفسه الذى كتب مسرحياته الصاخبة بالفكاهة والدعابة والمرح والسخرية والتهكم والكوميديا بل وعشق الحياة . لكن هذا لا يعد تناقضا بقدر ما يعد خصوبة وثراء لأن الأدب يرصد الحياة بكل منناقضاتها وتقلباتها ثم يجسدها فى أعمال أدبية تجعل الناس أكثر قدرة على التعرف عليها وإدراك كنهها بقدر الامكان .

ويبدو أن تيمور بحسه الدرامى العميق قد أدرك أن المسرح كتجمع بشرى لا يحتل هذه الجهامة والكآبة والجيشان العاطفى ، بل هو محفل زاخر بالضحك والبهجة والتسلية من ناحية والتفكير والتأمل والسخرية من جهة أخرى . انه أداة فنية ودرامية لمواجهة المجتمع ككل . اما الشعر فهو علاقة شخصية جدا بين القصيدة والقارىء الذى يمكن أن يعيد قراءتها مرات ، أو يركز على أبيات أو صور معينة ، أو يرجع لها متى شاء . ويمكن أن يترك عواطفه وانفعالاته تتدفق ما شاء لها التدفق ، خاصة عندما يكون الحزن الذى تجسده القصيدة من النوع الذى يطهر النفس ويرتفع بها الى درجة من الشفافية الصوفية ، وليس ذلك الحزن الذى يبعث الاكتئاب والاحساس القاتل بالعدم .

وأحيانا يمتزج الحزن بالغضب والنقمة على أوضاع لا تمت للقيم الانسانية بصلة فتتحول القصيدة الى طاقة متفجرة لا تمت بصلة من قريب أو بعيد الى تلك القصائد الرومانسية الهامسة ، الرقيقة ، الناعمة ، العاشقة للطبيعة والحياة . وهذا يعنى أن القصيدة عند تيمور تتشكل طبقا لخصائص المضمون ومتطلباته ، فليس هناك شكل فنى جاهز ومسبق لصب المضمون فيه . مما يدل على وعى تيمور المبكر بعدم انفصال الشكل عن المضمون لأنهما فى الحقيقة وجهان لعملة واحدة هى العمل الأدبى . وبصرف النظر عن استخدامه لبحر شعرى معين ، فإن هذا البحر لا يفرض عليه

التزامات مسبقة بل يتحول بين يديه الى مجرد وسيلة أو أداة للتعبير الشعري من خلال الوزن والايقاع . ولذلك كان لكل قصيدة النبرة أو النغمة أو البيئة الفكرية والفنية الخاصة بها . فمثلا نجد في قصيدة « الشاعر الغضبان » نغمة مختلفة تماما عن النغمات التي لمسناها في قصائد أخرى له . انها تبدأ بصرخة غاضبة على لسان شاعر فقد الأمل في اصلاح أحوال البشر ، فأصبحت به رغبة حارقة لهجر هذه الحياة بكل ما فيها ، بل وأصبح الموت نفسه أمنية أثيرة يطالب بها لعله يجد فيها الراحة التي افتقدتها تماما على الأرض . وليس بالضرورة أن يكون هذا الشاعر هو تيمور نفسه لأنه يجسد بصفة عامة أزمة الشاعر - أي شاعر - عندما يجد قصائده التي كتبها بعصارة روحه ودم عروقه وومضات فكره وقد تحولت الى مجرد حبر على ورق أو صرخة في وادي الصم أو ضياء في بصائر طمستها الخيانة والغدر والخسة ، فلم تعد ترى سوى القبح والحزن والبشاعة كأوضاع طبيعية لحياتها . وعندما أحس الشاعر بعجزه شعره في مواجهة هذه الأوضاع وتعريتها ، تآقت نفسه الى الموت ، اذ لا راحة حقيقية سوى الراحة الأبدية :

« هيثوا لي في باطن الأرض قبرا	ودعوني أنام تحت التراب
في ظلام القبور راحة نفسي	ومن النور شقوتي وعذابي
وادفنوا في التراب ديوان شعري	فوق قلبي المملوء بالأوصاب
فيه مكنون ما احتواه جناني	وعزيز فراق ذاك الكتاب
هو بعضي فهل أموت وأنسى	في ظلام الحياة نور شبابي
وانثروا فوقه الزهور وحسبي	من شذاتها منابح الآداب
هي رسل الهوى تذكر قلبي	بشفاه ذوات حسن عذاب
قد رشفنا منها النعيم ولكن	قد شربنا من بعده كأس صاب

ومأساة الشاعر تتمثل في أن الشعر ليس مجرد وظيفة يمكن أن يتخلى عنها لوظيفة أخرى كما هو الحال في معظم الوظائف التقليدية عندما يكتشف صاحبها عدم جدواها . فالشعر هو حياة الشاعر ، ونور شبابه ، وبعض نفسه ، ومكنون ما احتواه جنانه . ولذلك تتصاعد نغمة الغضب والعدم لدرجة أن الأدراان أصبحت مرادفا للصحاب ، وأصبح أديم الغبراء موضوعا للتمنى بل والتغزل :

« في أديم الغبراء تذهب عني	من حياتي أدراان من هم صحابي
هي أمي خرجت منها صغيرا	واليها بعد الممات اياي



قبلة من تراب أم حنون هي خير من لثم حلو أرضساب  
وعناق الأحجار في التراب أولى من عناق الأصحاب والأحاب ، .

وكمعظم الشعراء الرومانسيين يجد الشاعر عزاءه في الأرض التي  
يرى فيها أمه الحقيقية التي خرج منها عند ميلاده ولن تبخل باحتوائه عند  
مماته ، فلم يحدث من قبل أنها لفظت انسانا عاد اليها بعد انتهاء رحلته  
في الحياة . بل انها تحتويه الى أن يصبح جزءا لا يتجزأ منها . انها الأم  
الوحيدة التي تستطيع أحضانها أن تحتوى البشر جميعا منذ بدء الخليقة  
وحتى نهاية العالم . حتى أحجارها لم تعرف الكذب أو الزيف أو البهتان  
في عناقها مثل الأصحاب والأحاب الذين يتظاهرون بالعناق وهم يخفون  
الخناجر في أكمامهم . من هنا كانت اللحظات المعتمدة والسوداوية  
والمأسوية والعدمية التي تومض بين أبيات القصيدة فتعري مظاهر الزيف  
والخداع والخيانة والغدر في صور تقشعر لها الأبدان :

« ان فجر الدموع يتلوه عندي	يوم أرساتها مساء اكتئاب
ماتلا فجرها لمثلي صبح	كيف يتلوه وهو رهن المصاب
ضاع نصحي وضاع منه رجائي	في صحابي وضاع قبلا عتابي
رب خل في صدره كل غدر	وخداع يلقياك بالترحاب
يتبدى من عينه وهو يرنو	في ظلام الريا لظى الارتباب
لا ينبل الوفي في العيش الا	ما ينبل الظمآن لمسع السراب
لا يفرنك من صديق خؤون	اسود قلبه بياض الثياب ، .

فقد أصبح الوفاء والحب والود والصديق والرجاء في  
نظر هذا الشاعر عملة نادرة واستثناء من قاعدة كثيفة جاثمة على انفاسه  
كالكاپوس . ولذلك فان حالته المأسوية هذه ليست استثناء :

« يا صاحبي ولست أول حر عاندته الأقدار في الأصحاب  
قد جهلتم أسرار قلب أمين فاعذروني أن ضاع فيكم صوابي ، .

ويبدو أن القاعدة القديمة التي تقول انه لا كرامة لنبي في وطنه  
ما زالت ومستظل مطبقة ، واذا كان الشاعر هو نبي العصر الحديث ، فلا بد  
أن يجتاز نفس المحنة ويتجزع نفس الكأس المرة .

وقد سيطرت هذه النفمة المتشائمة والعدمية والمأسوية على قصائد  
عديدة لتييمور مثل قصيدة « النجم الأقل » التي تبدو في مطلعها قصيدة  
برثة تقليدية لفتاة جميلة رحلت في عمر الزهور بعد ان كانت تملأ الدنيا

حبا ودفنا وجمالا ، لكن مع توالى الصور الحادة نجد تيمور يضرب بشدة على أوتار ثنائية أو جدلية الوجود والعدم التى مررنا بها من قبل فى قصائد عديدة له ، ثم يضيف اليها تساؤلات كونية بلا اجابات شافية أو غير ذلك وكأنه كتب على الانسان أن يواصل التساؤل كمتنفس فى حد ذاته للتعبير عن حيرته التى لا مهرب منها :

«أهى فى القبر فى ارتياح من الوحدة والبعد جملة اللفتات .  
أم دهاها من هوله ما دهاها من جلال وخشعة وعظات .  
أم تراها والقبر ظمان روت أرضه من لآئى العبرات .  
أم تراها لاقت من الأرض أما وهبت جسما لذيد السبات ، »

وتصل الواقعية النقدية المتشائمة بل والرفض المطلق للحياة الى قمة مثيرة للرعب فى قصيدة « ظلام النفس » ، قمة مظلمة ، باردة ، عارية ، لا تحمل فى الأفق أى بصيص من أمل للرجة يمكن أن نقول معها انها ليست صورة موضوعية لانسان يجسده تيمور فى قصيدته ، بل هى نزيه دم من قلب الشاعر الذى أثخنه جراح اللثام وطعنات الحاقدين . وهنا يمكن طرح تساؤل لن نجد اجابة عنه ، ومع ذلك فانه تساؤل مثير للتأمل والدهشة : هل كان تيمور رافضا للحياة فى داخله بحيث رحل فى عمر الزهور عندما فقد ارادة الحياة ؟ انه يرجو الموت فى هذه القصيدة أن يسرع الخطى كى يخلصه من الطريق المسدود المظلم الذى دخله بلا رجعة ، فهل يمكن أن تحتوى قصيدة على احساس بالمرارة والعدم والفناء أكثر حدة من هذا الاحساس ؟

« أسرع وسدد فى الطريق  
أسرع فائسى يائسى  
أسر وخذ روحى ولا  
يا موت لا ترجم شبا  
أمن المصائب لى قوا  
ماذا لقيت من الحيا  
ان الحيا لمرح  
والعيش عندى صفة  
فمن الشدائد للمتأ  
حق خطاك ان العيش غدير  
اذ ليس بين الناس بر  
ترحم فليس لدى صبر  
بى انه والله مر  
د أم من الاحزان عمر ؟  
ة وما بها شئ يسر ؟  
والناس أشباح تمر  
عنوانها لنوم وشر  
عب للشقا - أين المفر ؟ »

ويتدفق نهر الأحزان المعتمة ، المتدفقة ، المتناقلة ، المغرقة لقارب الشاعر الكسير في قصيدة « أمس واليوم » التي يجسد فيها دورة الزمن الحتمية ، والذكرى التي لا تنمحي ، والبكاء على الإطلال التي لن تقوم لها قائمة ، وتلاشى الحدود بين الوهم والواقع ، والته الكبير الذي ينكمش ويتلاشى عند باب القبر . وأيضا في قصيدة « الليل أقبل » التي يجدد فيها تيمور تقاليد الشعر العربي الكلاسيكي حين كان البيت الواحد في القصيدة يشكل الوحدة الأساسية بها ، ويمكن الاستشهاد به كمثل سائر أو قول ماثور على حدة . ومع ذلك فكل أبيات القصيدة ضرب عنيف وقاسى على أوتار الضياع والالم والبؤس والاحباط والياس والوهم والأسى والاستسلام والشر والسقم والهم والظلام الذي ليس بعده اشراق .

لكن جدلية الحياة والموت في شعر تيمور لا تسمح بانتصار أحد طرفيها على الآخر ، والا انتفت عنها صفة الجدلية . ففي قصيدة « الصبح أقبل » يعود التوازن الى نظرة تيمور الى الحياة فيعزف نغمة مختلفة تماما عن النغمات التي استمعنا اليها في قصائد سابقة ، وهذا دليل على تمكن تيمور من ناحية المنظور الفكرى والابداع الشعرى الذي لا يمكن صبه في قالب واحد أو شكل مسبق . فهو يترك نفسه للحالة النفسية أو الجو العام للقصيدة دون قيود أو حساسيات أو توجهات مسبقة ، مما يكسب شعره تنوعا وتفردا ويضفى على كل قصيدة شخصية مميزة لها ، فيزداد ثراء وخصوبة . يقول في « الصبح أقبل » :

« قم من صباتك وانظم الأشعارا	فالصبح أقبل والظلام تواري
لك من شعاع الشمس وحى قادر	سلب العقول وحير الأفكارا
ما أنت الا صوته ترك الألى	عشقوا الطبيعة ذاهلين سكارى
تشددو على فنن الوجود مرتلا	آياته وتداعب الأزهارا
بين القلوب وبين صوتك ألفة	وجدت لها بين القلوب قرارا
فكان من نبرات صوتك رحمة	جعلت ظلام البائسين نهارا
جفت مآقيهم وكان لبؤسهم	سيل جرى من دمهم أنهارا
فالبؤس بين الناس طير نائح	أبكى قلوب البائسين وطارا ، .

هذا الموقف الدرامى الذى يخاطب فيه تيمور الشاعر داخله أو الشاعر بصفة عامة ، يضرب على أوتار البشر والتفاؤل في النفس البشرية نغمات متناقضة تماما مع تلك التي وردت في القصائد السابقة . وهذه السمة من سمات الشعر الرومانسى الذى يمكن أن يتراوح بين قاع الحزن والكآبة

وقفة البهجة والنشوة مصورا بذلك تناقضات الحياة في أحد مسورها  
وأشدها وضوحا وتكثيفا . فكما وجدنا في قصائده السابقة عناصر متدفقة  
من الجانب المظلم من الحياة بكل صورة القاتمة : نواح البلب ، عقوق  
الاخوان ، وثبات الذئب ، خداع الأوهام ، انقضاء الأجل ، شواهد المقابر ،  
ظلام الحجرات ، وحشة الموت ، رعب الوحدة ، موكب الأحزان ، وطأة الليل ،  
طابور الأشباح ، رنين الهجر ، ليالي السقم ، أيام الضياع ، جذب  
الصحراء ، لحظات الظمأ ، زهرة العدم ، نجد في هذه القصيدة « الصبح  
أقبل » الجانب المشرق من الحياة بكل صورة المضيئة البهجة : توارى  
الظلام ، شعاع الشمس ، انبهار العقول ، مداعبة الأزهار ، ألفة القلوب ،  
جفاف المآقي ، طرب بلا خمر ، قبلة الأشعار ، ثغر الصباح ، غزل الشمس ،  
تدفق النهر ، كشف الأسرار ، أمل الوصال ، رقصات النور ، غناء الأطيوار ،  
نسيان الهموم ، صداقة الأقدار ، تهليل الطبيعة ، والخشوع للواحد  
القهار .

إنها حالة من التوحد المبهر مع الطبيعة والقدر والحياة والكون .  
وكل صور القصيدة ورموزها واستعاراتها تدور حول محور « الصبح »  
الذي يمثل المعادل الموضوعي الأساسي الذي أكسبه وحدة عضوية ، ولذلك  
فهو تشع بالضياء والبهجة التي تصل إلى حد النشوة . وهذا دليل على  
لغة تيمور الرومانسية التي يمكن أن تقمص أية حالة نفسية . ففي هذه  
القصيدة عناصر حية مرحة ، وأناقة كلاسيكية فائقة على مستوى الشكل  
برغم رومانسية المضمون والمفردات . وهذا لا يعني انفصالا بين المضمون  
الرومانسي والشكل الكلاسيكي لأن من حق الشاعر أن يوظف أية عناصر  
في عمله الشعري طالما أنها موظفة دراميا فيه . ولذلك لم يمنعه الشكل  
الكلاسيكي من أن يكون مخلصا لعالمه الذاتي الغنائي ، فلم يبدد موهبته  
في مناسبة عابرة أو مجاملة شخصية لا تهم سوى صاحبها ، بل اجتهد في  
أن يسير على نهج الرومانسيين الخالص من الفرنسيين والانجليز ، فعالج  
الشعر الغنائي والشعر المسرحي مجسدا مفاهيمه للفن والشعر والحب  
والحرية والسعادة .

ومن الواضح أن محمد تيمور كان يمكن أن يفرض ظله على الشعر  
العربي الحديث لو امتد به العمر ، لكنه رحل في التاسعة والعشرين من  
عمره ، فخسرت مصر وخسر الشعر كثيرا برحيله المبكر . فالشعر عنده  
بحث دائم عن القيم المطلقة والمثل العليا ، أنه ليس تلاعبا بالالفاظ والمعاني  
والمشاعر ، بل هو معاناة ومجاهدة ترتفع إلى المرتبة الصوفية بكل صفاتها  
وشفافيتها . ومع ذلك فهو لا يسير على النهج الصوفي الذي يسعى لقطع  
كل العلاقات بعالم الأرض حتى يصبح المتصوف روحا خالصة تعود إلى  
مصدرها الأول ، أما الشاعر فيجاهد لكي يجعل الأرض سلما للسماء .



لكن تيمور في بحثه الدائب عن القيم المطلقة والمثل العليا ، ليس لديه رموز أو دلالات أو معان مطلقة ، بل هي تتبدل وتتغير الى حد التناقض يتغير واختلاف السياق الشعري الذي وردت فيه . فقد كان الليل في القصائد السابقة معادلا موضوعيا ورمزا لكل عناصر الحزن والكآبة والضيق والموت ، في حين كان الصبح رمزا لكل عواهل الانشراح والبشر والتفاؤل والانطلاق الى آفاق النشوة . لكن هذه الدلالات تختلف تماما الى درجة التناقض في القصيدة التالية « سلطان الليل » الذي يجد فيه الشاعر معادلا موضوعيا للرحمة والحنان والسعادة . فهو يبدأ القصيدة ببيت منفصل كافتتاحية ثم يختتمها بنفس البيت وبنفس الأسلوب :

« أنا يا ليل أماجى منك سلطانا رحيم »

وهو بهذه الافتتاحية والخاتمة يمنح القصيدة وحدة فنية تبلور نظراته الجدلية الى الحياة التي يتفاعل طرفاها بحيث يصلان الى الخاتمة التي كانت هي نفسها البداية . وهذه الجدلية أو الثنائية تؤكد أن الخير والشر ينبع كلاهما ويصب في النفس البشرية ، وأن كل تجربة بشرية هي تجربة مفتوحة للخير والشر معا ، فإذا كان الانسان خيرا فانه يجعل الحياة خيرا ، وإذا كان جيلا رأى الوجود جيلا على حد قول الشاعر الرومانسي ايليا أو ماضى . وهذه النظرة النسبية قد أدت بتيمور الى رفض الرموز والدلالات الجاهزة التي تصارف عليها الناس في حياتهم اليومية ، وإعادة صياغتها وتشكيل دلالتها طبقا للسياق الشعري الذي اندمجت فيه والتحمت به . ولذلك تختلف دلالة الليل في هذه القصيدة « سلطان الليل » عنها في قصائده سابقة :

« لا أرى في الصبح الا	كل غدار أقيم
وأرى في الليل سعدى	يحمل الخير العقيم
هو في عيني نقي	فاصح صافي الأديم
وبه مسحى كثير	بصد أن كنت اليتيم
ومليك الليل يحيى	ما غدا منى وميم
هو لي خل أمين	ولأفكارى نديم » .

انه يعود هذه المرة الى الليل ليستمد منه السعادة والسلام الروحي والنقاء والصفاء والتجديد النفسى ، لأن ضوء الصبح يعرى أمام عينيه كل صور القبح والبشاعة والخيانة والغدر والاثم . يعود الى الليل الذي تستيقظ فيه روح الشاعر وملكاته وقواه بعيدا عن الصور الكئيبة والقاتمة

والعفة . يعود اليه من جديد ليستلهمه الحكمة والجمال والخير والحق  
وقد اختلى بنفسه وهي في ذروة صفاتها وشفافيتها :

« أجد اللذات ترى ان دنا الليل البهيم  
فأرى وحيى طروباً بين هالات النجوم  
منشدا شعري وانى لست أدري ما يروم  
ومليك الليل يدنى من فمي خمر التسميم  
هو لي خل أمين ولافكارى نديم »

ولا يتوقف محمد تيمور عن التجريب سواء على مستوى المضمون،  
الفكرى أو الشكل الفنى . ففي قصيدة « خواطر الوحدة » يتلاعب بدلالاته  
الرمزية تحت أضواء جديدة مع تنويعه للايقاع والوزن والقافية بأسلوب  
الشعر الغربى . وهو تنويع لم يخل بوزن القصيدة بل منحه خصوبة وثراء  
وهارمونية متدفقة ومتحررة من قيود الميلودية الرتيبة ذات النغمة  
الواحدة :

« سكن الليل وقلبي نائر

وهيوني لا تنام

وانقضى صبرى وحظى عاثر

وشجونى والظلام

نسجت للقلب ثوب الألم

\*\*\*

أسمع الألحان من موج البحار

واناجى كل نجم

وظلام الليل مسدول الخمار

لا يداجى نضوهم

فهو أم لضحايا السقم

\*\*\*

أنت يا ليل صديق الشاعر

قد شهدنا كل حسن

صاغه فيك ابتسام الصابر  
فابتسمنا تحت غصن  
وعرفنا الصبر بعد السام

\*\*\*

با بنات البحر قد عز المنال  
فالام لا نلاقى  
من تهادت فوق أمواج الخيال  
وعلام فى المآقى  
سفكت دمع الهوى المنصرم

\*\*\*

ايه يا من لا ترى صورتها  
فى المنام أين أنت  
أنت يا من ، ان دنت ، شيمتها  
أن أضام قد جفوت  
فوجودى قد غدا كالعدم ،

يلاحظ القارىء أيضا القافية الداخلية فى الأبيات التى تضيف مزيدا  
من التنويع فى الإيقاع : ناثر وعائر ، عيوني وشجونى ، لا تنام والظلام ثم  
القافية الختامية للفقرة : الألم . ثم البحار والخمار ، أناجى ولا يداجى ،  
نجم ونضوهم ، ثم السقم . وفى الفقرة الثالثة : الشاعر والصابر ،  
شهدنا فابتسمنا ، حسن وغصن ثم السام . وفى الفقرة الرابعة : المنال  
والخيال ، فالام وعلام ، نلاقى والمآقى ثم المنصرم . وفى الفقرة الخامسة :  
صورتها وشيمتها ، المنام وأضام ، أنت وجفوت ثم العدم .

ويتسلل تيمور الى عقل القارىء وقلبه من خلال قدرته التشكيلية  
على اشباع الرؤية ، وقدرته الصوتية على اشباع الأذن . سكون الليل ،  
عيون سهرانة ، شجون الظلام ، الحان موج البحار ، الخمار المسدول ،  
سطوع النجم ، ابتسام الصابر ، بنات البحر الحوريات ، أمواج الخيال ،  
دمع المآقى ، الصورة الغائبة ، وجود العدم أو عدم الوجود .

ومن يطلع على أحوال الدنيا فى عقد العشرينيات ، ذلك العقد الذى  
وصفه الأدباء والكتاب والفنانون بالعقد المضطرب أو اليائس أو المجنون ،  
يدرك كم كان محمود تيمور مستوعبا ومشبعيا بظروف ذلك العصر المرهق

لدرجة أن قصيدته « خواطر الوحدة » تجسد نفس أصداء الثورة والالام والسقم والسأم والضيق والعلم التي ترددت بعد ذلك في قصيدة « أرض الضياع » للشاعر الأمريكي الكبير ت . س . اليوت التي نشرت لأول مرة عام ١٩٢٢ . أى بعد قصيدة تيمور بحوالى ثلاثة اعوام . وهذا يدل على أن حياة تيمور في فرنسا بصفة خاصة وأوروبا بصفة عامة لم تكن لمجرد دراسة الحقوق ، بل كانت معاشية للمناخ الثقافى والحضارى والادبى والفنى بحيث استطاع أن يلمس نبض العصر وأن يكتب ويبدع على مستواه . ولم يكن الأمر مجرد استيعاب لأفكار وتيارات ومضامين العصر بل كان هضما كاملا للأشكال الفنية والمدارس الأدبية والأساليب التعبيرية الجديدة ثم تطعيم الأدب العربى والمصرى المعاصر بها . ومن هنا كانت ريادته سواء فى التحديث القصصى أو المسرحى أو الشعرى أو النثرى أو النقدى أو الحضارى .

وقد استطاع فى هذه الريادة التحديثية أن يجمع بين الأصالة والمعاصرة . فهو لم يتخل عن أصول الشعر العربى الكلاسيكى ، فان معظم قصائده لا تخرج عن اطار البحور والأوزان الخليلية ، لكن من يقرأها يدرك أن الشكل أو الاطار التقليدى قد انطلق الى آفاق لم يبلغها من قبل بصرف النظر عن تنوع القافية . فالتحديث واضح فى الصور والرموز والاستعارات والتشبيهات والاسقاطات والايحاءات وتوظيفها دراميا وعضويا داخل القصيدة ، وواضح أيضا فى الوحدة الفنية للقصيدة التي ترتبت على هذا التوظيف الدرامى والعضوى لكل جزئياتها وعناصرها بحيث يصعب أن نحذف بيتا أو نحلله فى معزل عن القصيدة ككل .

ومن ملامح تمكن تيمور من التراث الشعرى العربى قدرته على معارضة فحول الشعراء الكبار من أمثال محمود سامى البارودى كما فعل فى قصيدته « أنا وهى » التي عارض فيها قصيدة البارودى « هو البين حتى لاسلام ولارد » . ولم تكن المعارضة الشعرية لمجرد اثبات القدرة على قرض الشعر فى مواجهة شاعر عملاق كالبارودى ، ولكن لتقديم منظور جديد خاص بتيمور وأثر الى عقله وقبله ، ويتمثل فى أن قيمة الانسان تنبع من ذاته قبل أن تكون عند الآخرين . والانسان اذا فقد كبرياءه فانه يصبح ريشة فى مهب الرياح :

« سلام عنيتها لا لقاء ولا ود	ولا دمة فى العين يدفعها الوجد
يعز على نفس الأبية أنها	ترق لمن أضححت وليس لها عهد
أظل أسير الحب أرعى عهوده	كأن الهوى سيف وقلبي له غمد
الى أن أرى طيف الخيانة جاثما	وراء الهوى يرنو الى فأرته
وأرجع مكلوم الحشى يستفزنى	الى الهجر مجد لا يعادله مجد



أَكْتَمَ الْأَمْسَا إِذَا مَا نَدَفَقْتَ      عَلَى النَّاسِ وَالْقَضَاءِ لَهَا وَفَدَ  
وَيَسْمَعُ مِنِّي اللَّيْلُ صَوْتًا إِذَا دَوَى      تَفَرَّعَتْ الْمَوْتَى وَجَاوِبَهَا الرُّعْدُ  
وَأَغْدُو وَلِي نَفْسٌ إِذَا رَامَهَا الْهَوَى      تَشُورُ، وَلِي قَلْبٌ هُوَ الْحَجَرُ الصَّلْدُ .

فقد كبح جماح الجيشان العاطفي الذي غمرنا في قصائده الرومانسية  
الحالة ، فإذا تعارض الحب مع الكرامة فالقدح المملئ للكرامة . فالقصيدة  
زاخرة بالمواقف الدرامية والصور التشكيلية التي تجسد الحب سيفاً  
مغموداً في القلب بدلاً من أن يكون ينبوع الحنان والدفء والسعادة ، في  
حين يرى العاشق طيف الخيانة يرنو إليه وقد جثم وراء الهوى فيرتد بعيداً  
عن مواطن الذل والمهانة . وبرغم أنه يرجع حزيناً متأثراً ، فإنه يندفع إلى  
الهجر الذي يجد فيه مجداً لا يعادله مجد . ففي مواجهة الخيانة ليس هناك  
سوى القلب الذي قد من حجر صلد بعد أن تولى الزمان الذي كان فيه  
يناجي نجوم الليل ويكفكف دموعه ويتجرع اليأس :

«مضى ذلك العهد القديم وما انقضت      مطالب حب ليس يحصرها عهد  
وياقلب لا تجزع فللدهر صولة      وما أنت ياقلبي جبان ولا وغد  
ويا لبنى فومي وقد جد جدكم      اليكم فتى أن خانه الدهر يشهد  
تألى على فعل المكارم بعد ما      تقاعس عنها يوم قامت به هند  
ذروة إلى الأعلى يرقى سمائها      فقد ردت الأقدار من غيب الوجد ،

ومن يقرأ قصيدة البارودي يكتشف مدى استيعاب وهضم تيمور  
لشعره لدرجة أنه يعزف نغمة معارضة أو موازية أو متفاعلة مع قصيدته  
فيزيدها خصوصية ويضيف إليها رؤى جديدة ، وهو ما يؤكد نظرية اليوت  
في أن الشعر القديم يؤثر في الجديد كما يؤثر الجديد في القديم ، خاصة  
إذا كان الجديد رصينا كالقديم برغم اختلافه معه ومعارضته له . فقد كانت  
رصانة تيمور واضحة وتدفعه الشعري غامراً برغم تقيده بالشكل والبحر  
الذين اتخذهما البارودي لقصيدته . فهو قادر على توظيف البحر سواء  
أكان من اختياره أو مفروضاً عليه .

ويضيق بنا المقام في هذه الدراسة التي تعالج التحديث الشعري عند  
تيمور لتحليل ديوانه كاملاً ، لكن يمكن القول بأن هذا الديوان يجمع بين  
الوحدة والتنوع في آن واحد . الوحدة في المنظور الفكري والفلسفي  
والإنساني المتسق الذي لا يتبدل ولا يتغير بتغير المضامين والموضوعات  
والرؤى التي يبلورها في قصائده ، وذلك برغم أنه منظور متعدد الزوايا  
والأبعاد والأعماق ، وجماع دراسة وموهبة ونظرة ثاقبة وخبرة حياتية  
عميقة . فقد أصبح البوصلة التي ترشد سفينته الشعرية والقصصية  
والمسرحية والنثرية والنقدية والحضارية وسط التيارات الأدبية والفنية

والفكرية ، القديمة والجديدة ، المحلية والعالمية ، فلم يضل طريقه واستطاع أن يكتسب لابداعه الأدبي والفنى شخصيته المتميزة واتساقه الفكرى .

لكن هذا الاتساق الفكرى لم يمنع ابداعه الأدبى من التنوع الذى تجنب الرتابة والتكرار والاجترار . فهو لا يفرض شكلا قنيا معيناً ومسبقاً على أعماله الأدبية سواء أكانت شعرية أم قصصية أم مسرحية ، بل يترك المضمون بعناصره وخصائصه وطاقاته التى تمكنه من التوليد والتطوير الداخلى لعمله الأدبى ، كى يختار الشكل النابع منها والقادر على التعبير عنها . ففى الشعر مثلاً كان يترك حرية اختيار البحر للحالة النفسية التى تعبر عنها القصيدة ومضمونها الفكرى ، وليس للقصيدة طول محدد لأنها تنتهى عنده حيث يجب أن تنتهى بحيث يشعر القارىء أنه لا يمكن إضافة أبيات أخرى بعد البيت الأخير .

ومن السهل تتبع هذا التنوع الفنى فى قصائد مثل « الدار الحزينة » التى يجدد فيها تقاليد البكاء على الأطلال ، والعيش وسط الذكريات فى الشعر الرومانسى ، والشكوى من الزمن الذى لا يترك شيئاً على حاله . وكل الصور والرموز تعبر عن الحياة فى الماضى ، ثم تصبح أكثر مأسوية عندما تعبر عن الهوة السحيقة بين الماضى والحاضر ، وسقوط العاشق فى قاعها ، فلا يستطيع العيش فى الماضى الا عن طريق الوهم والخيال الكاذب ، وفى الوقت نفسه لا يستطيع اللحاق بالحاضر :

« مالى أسائلك السعادة والهنا      وظلام هذى الدار لم يتحول  
مالى أرتل عند بابك خاشعاً      أى الغرام كراهب متبتل  
أبكى كما يبكى اليتيم وقد بدا      منى نذير الشر للمستقبل  
وأحن للزمن القديم مردداً      سرى وأعبس للزمان المقبل » .

وفى قصيدة « الضحايا » يبلغ تعاطف الشاعر مع الانسانية المعذبة قمته . ولا يرى أسلوباً للتأثير فى القارىء سوى الصور الكابوسية التى تتابع من قلب نواح الليالى ، والسجن الذى سقطت فيه الرحمة مشلولة الاعضاء ترجو الرحمة لنفسها أولاً ، فالأغلال فى عنقها ولا أمل فى رحمة السجنان ، والضحايا يهيمون على وجوههم ، المؤس أمام نهم والبؤس يمشى خلفهم ، والأسى يهزمهم ، والناس لا تعلم . ولم يجد الشاعر سوى شعره كى يصبح قناة التوصيل بينهم وبين الناس الذين لا يأمل فيهم كثيراً لأن معظمهم يتعبد ليل نهار فى محراب المال ، ومن اتخذ من المال الهال له لا يمكن أن يفرط فيه .

وهكذا يرمى تيمور بالمأساة في وجه البشر بلا هوادة . فهو لا يتوهم  
الأمل اذا لم يجده . فالبشر هم الذين يصنعون الأمل للبؤساء والضحايا  
والضائعين ، وهم أيضا الذين يغرقونهم في بحار اليأس والبؤس والضياع .  
وما على الشاعر سوى أن يواجههم بهذه الحقيقة دون موارد فلا يعقل أن  
يموت الضحايا من الجوع والفاقة ويعانى آخرون من التخمة ومتاعب  
الثراء .

ونظرا لمأسوية المضمون وتعريته لسلبية من أخطر سلبيات المجتمع  
الانسانى ، فقد استخدم تيمور أسلوبا شعريا غاية في البساطة والسلاسة  
بل والرصانة في الوقت نفسه حتى يصل برسائله الى أكبر قطاع ممكن  
من القراء ، خاصة وأنه يؤمن بأن معيار الشعر الجيد هو سهولة فهمه ،  
وبالتالى قوة تأثيره في قارئيه ، مما يؤدي بالضرورة الى تأكيد القيم التى  
جسدها وبلورها في وجدان القراء لعلها تشكل سلوكهم بتأثير من المضمون  
المطروح في القصيدة .

ولذلك فانه على الرغم من أن شعر تيمور قد كتب برمته في مطالع  
القرن العشرين ، فانه لا يزال في أواخر القرن طازجا ومؤثرا فيمن يقرأه .  
وكان من الممكن أن ينتشر هذا التأثير على مستوى جماهيرى عريض لو أن  
الأضواء الاعلامية سلطت عليه ، لكن ديوان تيمور لم يطبع سوى مرتين ،  
وذلك برغم أن تيمور استطاع أن يهبط من برج الشاعر الوهمى الى كهوف  
بلاده ودهاليزها المظلمة وأزقتها العارية ، وراعى يبحث عن الأغلبية الفاعلة  
والمطحوقة في الوقت نفسه وليس عن الاقلية الأرستقراطية المرفهة التى  
كان ينتمى اليها قالبا وليس قلبا ، اذ أن قلبه كان مع الانسان الذى لا يجد  
لنفسه سندا في هذه الحياة . فوضع شعره في خلسة قضيته بلغة بسيطة ،  
وصور مركبة ، واستعارات بليغة ، ورموز موحية .

كان مثل أى شاعر كبير يعبر عن القضايا التى تشغل أبناء شعبه ،  
كل أبناء شعبه ، لا المثقفين فقط أو السياسيين أو المسئولين وحدهم .  
ولذلك اختار الأسلوب الشعرى المناسب لهذا التوجه الفكرى ، فهجر  
المعاجم الشعرية الثقيلة ، والتعبيرات المتقكرة ، والتراكيب والمترادفات  
انزاعية بالمحسنات والزخارف اللفظية الى لغة رومانسية ، سلسلة ،  
متدفقة لا تتوقف أو تنحسر الا عند نهاية القصيدة . وكان مؤمنا بأن  
الكلمة الصادقة تصل الى قلوب الناس وعقولهم دون عوائق ، عندئذ تصبح  
أكثر تأثيرا وفعالية من أى سلاح نارى . ومن هنا غمس قلمه فى آمال  
الناس وآلامهم وخوابطهم وأفصالهم وطموحاتهم واحباطاتهم ومخاوفهم  
وهواجسهم ، ليرد اليهم بضاعتهم وقد تخلصت من الشوائب وكل عوامل

التشويش ، فيرونها صافية ومتبلورة ، فيكتشفون خفايا نفوسهم وطاقاتها  
المعطلة وينطلقون بقوة دفع جديدة بعد أن يتخلصوا من الرواسب والتراكمات  
والعقبات والقيود التي تعوقهم .

وبرغم هذه الهوم الانسانية الثقيلة لم يستجب للسطحية والمباشرة  
والتقريرية في بناء القصيدة ، ولا وقع تحت تأثير نماذج سابقة ليحاكيها ،  
بل حافظ على سلامة أوزانه وأحكم قوافيه برغم لجوئه الى تنويعها في  
بعض القصائد . ولم يتردد في الوقت نفسه في الافادة من مدارس الشعر  
الغربي وتياراته التي أطلع عليها في أثناء اقامته في أوروبا ، فجاء ديوانه  
أصيلا ومبتكرا فجمع بين الأصالة والمعاصرة دون حساسية أو حرج .  
ولم يكن ليملك هذه القدرة وهذا التمكن الا من خلال القراءة والدراسة  
والتحصيل والمتابعة والمعيشة الحميمة للحياة في كل صورها التي تتبلور  
في أشعاره التي تسقط فيها الحواجز والجدران السميكة التي تطمس الرؤية  
الحقيقية والصادقة للأشياء . فقصائده تملك من الشفافية ما يخترق  
الحجب ويطل على الجانب الخفي من الحياة ، سواء أكانت القصيدة تتغنى  
بالذات الانسانية الفردية أو الجمعية .

نجد هذا التيار في القصائد التي تتغنى بالذات الانسانية الفردية  
مثل « يلومني قومي » التي يصور فيها طيش القلب عندما يفرض الحب  
على صاحبه كقدر لا فكاك منه ولا ينفع معه النوم ، وقصيدة « صبرا  
فؤادي » التي يجسد فيها الصراع بين قيد الحب وحرية الهجر من خلال  
الصور والاستعارات والرموز المتقابلة : الأبيض والأغبر ، الماء العذب  
والجمر ، الذل والكرامة ، القيد والحرية ، وقصيدة « ويك قلبي » التي  
تدور حول الصراع بين العاطفة والكبرياء ، الذي يضع العاشق بين شقى  
الرحى ، فاذا كان الحب قدرا فان الانسان لا يزال يملك الارادة في مواجهته ،  
وقصيدة « الشفق » التي يلعب فيها الشفق رمزا أساسيا أو معادلا  
موضوعيا يشكل محورا لصور رومانسية في منتهى العذوبة الشعرية  
والشاعرية في آن واحد ، وقصيدة « الطائر السجين » التي تشكل اطلالة  
على الجانب المعتم من الحياة الزاخر بكل عوامل الاحباط واليأس والضياغ ،  
ومع ذلك تنتهي بنغمة مثيرة لاحساس عميق بالتطهير تنحسر أمامه كل  
أمواج الكتابة التي غمرت أبيات القصيدة :

« طائر العشاق ، صبرا	ان نأى عنك المرام
قد بلوت الناس طرا	فعلى الحب السلام
قم على الغصن وغن	واهنك السر الدفين
ردد الأحزان عني	يا صدى القلب الحزين » .



فالطائر السجين رمز لسجن الشجون التي يقبع العشاق بين جدوانها السميكة بملء ارادتهم ظنا منهم أنها الحرية الحقيقية ، ثم يقارن تيمور بين الطائر السجين والطائر الذي ينطلق مع النسيم ليشدو بين الحقول وفي الرياض وفوق التلال ، كي يجسد في قصيدته جدلية أو ثنائية القيد والحرية ، العدم والوجود ، الخمول والحيوية ، ونظرا لأن الحياة لابد أن تستمر فقد تجلت في نهاية القصيدة بشائر انتصار الحرية والوجود والحيوية والانطلاق .

في قصيدة « عرش الحداد » يواصل تيمور الاطلاع على الجانب المأساوي المعتم من الحياة . فهناك جزء أو عنصر كامن في أعماق النفس البشرية المظلمة يجعل التعاسة كامنة في أعماق السعادة والعكس صحيح . فالنشوة التي يجدها العشاق في الحب لا حدود لها ، ومع ذلك ينبع الحزن والاكتئاب من أعماقها ليحيل الضياء الى ظلام ، والابتسامة الى دمع ، والضحك الى نواح لدرجة قد تصل بالعاشق الى اقامة عرش للحداد عندما تغرب سعادته بلا عودة . انها جدلية الحياة التي حيرت تيمور كثيرا وجعلت عديدا من قصائده تنويعات على نغماتها وعزفا على أوتارها الغامضة المشدودة دائما .

لكن ارادة الانسان في أشعار تيمور لاتعرف الاستسلام والرضوخ مهما كانت الضغوط والاحباطات . ففي قصيدة « استعطاف » تقف كبرياء العاشق شامخة كالطود في مواجهة كل التحديات ، ويمتد المعادل الموضوعي الذي يمثل العاشق ليشمل الانسان في كل زمان ومكان ، وتتحول الحبيبة الى رمز يحتوى ويشير الى معان أشمل وأكبر من وجودها .

« حبيبتى نحن قوم لا يغيرهم	سيف الزمان فان عاداهم صبروا
عاشوا على الضيم أحرار غطارفة	سيان ان ملكوا الدنيا أو افتقروا
لا يأبهن لذي بطش يناوئهم	يقش ديارهم والليل معتكر
يحمون عرضهم في كل ملحمة	ما خائنهم في النزال القلب والبصر
المجد رائدهم والصلق شيمتهم	والحب عندهم يحلو به العمر ،

في قصيدة « صورة من صور الليل : الأم الشاكل » يعود تيمور الى تعاطفه الجارف مع الانسانية المعذبة بمصادقية فنية وروح مرهفة ، ليس هذه المرة بصفة تجريدية عامة ولكن بصفة تجسيدية خاصة بشخصية الأم الشاكل ومن خلال صور كابوسية يود القارئ أن يفيق منها :

« وقفت تبكي وما من سامع	غير آذان الظلام الأتيم
لاترى في فحمة الليل اذا	نظرت ، غير قبور جثم
تصدع الظلماء منها صرخة	خرجت من قلبها المنهدم

تقرع الصدر وفى القلب أسى شق ذاك القلب شق الجلم  
تلطم الوجه بكف أسود وتناجي جثة المختنرم  
واذا ما صرخت جاوبها من فم الأقدار صوت العدم  
هى والأقدار تجرى حولها جثة فى موجهها الملتطم ،

واذا كان الشعر من هبات الله التى منحها للبشر للتخفيف من  
ويلاتهم ، فان تيمور يؤمن بأن هذه المهمة المقدسة لا يستطيع أن يقوم بها  
شاعر بمفرده ، وانما هى منظومة انسانية وفكرية وفنية يشارك فيها كل  
الشعراء ، كل بقدر الموهبة التى حباه الله بها والزاوية التى ينظر بها الى  
الحياة . فقد تخطى تيمور حدود النرجسية التى تصيب كثيرا من الشعراء  
الى الموضوعية الانسانية الشاملة التى جعلته يدعو زملاءه فى الشعر  
لمشاركته فى هذه المهمة :

« يا رجال الشعر قوموا وانظروا صورة للباس المنهزم  
تلك أم أودعت مكرهة طفلها المحبوب جوف الرجم  
وجثت تبكى على جثته ودموع الموت لم تنسجم  
خففوا الوطأ لئلا تزعجوا شبح اليأس وطيف الألم » .

فى قصيدة « دموع الشفق » يؤكد تيمور وظيفة الشعر فى منح  
الامل للانسان لأنه يمكنه من اختراق حجب المستقبل ببصيرته فيتجاوز  
الحنة العابرة التى تقض مضجعه :

« والشعر فى أحزانه يسكب كأس الأمل  
يحمل فى آلفانه غوامض المستقبل »

فالشعر ليس مجرد تسلية عابرة للاستمتاع بها فى وقت الفراغ ،  
وانما هو ضرورة حياتية لا يستغنى عنها الانسان المتحضر المرفه  
الاحساس . فهو ينتقل به من مرحلة البصر الى أفق البصيرة التى ترى :

« تحت هذا التراب نامت أنفس فسى خبوت من عظام ودم  
فانظروا مقبرة فى طيها يرقد المبصر فى جنب العمى  
واسمعوا من بابها موعظة واعبدوا فيها جلال القدم » .

وهذه البصيرة التى تمكن الشاعر فى قصيدة « زفرات الشباب »  
من ادراك الجانب المعتم من الحياة حيث لا يرى بين الناس أصحابه ،  
فالحقائق مرة ، وعلى القلب أن يصبر ، وعلى العقل أن يستوعب ويتسلح  
بالوعى اللازم لمواجهة هذه الحقائق . وبرغم هذه الحقائق فان القصيدة

لا تبدو متشائمة ولا تثير الكآبة في نفس القارىء ، بل تمنحه رؤية  
ثاقبة وتنير له أغوار الغابة البشرية فلا يضل طريقه فيها . فالاكتئاب  
يصدر عن الأشياء الغامضة والمراوغة ، والظواهر التى يصعب تفسير  
سلبياتها وتنوير خلفياتها ، ولذلك فإن الانسان يلجأ الى التفاؤل  
والتشاؤم عندما تعجز بصيرته عن اختراق حجب الظواهر الغامضة ، وهو  
فى كلتا الحالتين لا يملك اليقين أو الثقة التى تمنحه الراحة النفسية .  
أما عندما تتحول القصيدة الى بقعة ضوء تعرى الجوانب المعتمدة المريبة ، فإن  
القارىء يكتسب البصيرة الثاقبة التى تشعره بالوقوف على أرض صلبة  
مهما كانت الحقائق مرة . ومن هنا كان الاحساس بالتطهير والتنوير الذى  
يحل محل الكآبة والغموض . ان امتلاك الحقيقة مهما كانت مرة هو امتلاك  
الانسان لذاته فى الوقت نفسه .

وهذه البصيرة الثاقبة التى يسعى محمد تيمور لتسليح قارئه بها ،  
هى التى مكنته من تحويل العنصر الذاتى فى شعره الى كيان موضوعى ،  
والخاص الى عام ، والعاير الى دائم . والدليل على ذلك أن له قصيدة وحيدة  
تعد من شعر المناسبات التى تجنبها تيمور تماما فى ديوانه بصفة عامة .  
هذه القصيدة أرسلها من الاسكندرية الى صديق له فى القاهرة يعتذر عن  
تأخير الخطابات تحت عنوان « اعتذار » ، وفيها ينتقل من المناسبة الى  
الأبعاد المتعددة للصدقة كقيمة انسانية لا يمكن انتهاكها أو تجاهلها  
أو اهمالها لأنها « النور فى الظلمة » . فالصديق هو الأخ الذى يختاره  
الانسان بمحض ارادته ، وأيام الصداقة الحلوة :

« كأنها والسعد من حولها أنغام بيض الحور فى الجنة  
أو نعمة الرحمن حفت بها ملائك الرضوان والرحمة  
وهل أغض الطرف عن صاحبى وأنت من قومي ومن أسرتي »

ولذلك يعتبر ديوان تيمور بصفة عامة اطلالة ذات وميض حاد على  
معظم جوانب الحياة وأبعادها وأعماقها . وقد اكتسب أسلوبه ثراء وتنوعا  
وخصوبة فكرية وفنية نتيجة تفاعله الدائم مع هذه الجوانب والأبعاد  
والأعماق التى يصعب حصرها ، مثلما نجد فى قصائد « الجرح الأول » ،  
و « كما تشائين » ، « عبثا تبكى » ، و « ليلة » ، و « مولود الهموم » ،  
وهى قصائد تتراوح فى عدد أبياتها بين أربعة أبيات وخمسة وعشرين  
بيتا .

ففى قصيدة « كما تشائين » التى تتكون من أربعة أبيات يجسد فيها  
صراعا دراميا بين شد وجنب بين عاشقين ، يندر أن نجد مثيلا له فى  
قصيدة بهذا الحجم . وهو صراع نابع من جدلية الحياة التى تسيطر على

معظم ديوان تيمور ، حيث تجتمع السهولة والصعوبة ، والقرب والجفاء ،  
والوصل والهجر ، والسلم والحرب . انه صراع الأضداد فى توليفة محكمة  
تعكس بصيرة نافذة الى جوهر الحياة التى لاتستكين ولا تستقر أبدا :

« كان ذاك الغرام سهلا وصعبا      وجفاء من غير ذنب وقربا  
كلما رمت هجرها واصلتني      واذا رمت وصلها تتأبى  
أنت فتانة ولكن قلبى      لم أجده مثله على الصعب قلبا  
فاذا شئت كأن حبي سلسما      واذا شئت كان حبي حربا »

وهو نفس التوجه الفكرى والشعورى الذى يمتد ليتخلل قصيدة  
« حية الخاطر » التى يسترد فيها العاشق كبرياءه واراادته . فالحب  
اذا أصبح ذلا ومهانة فليذهب الى الجحيم . فهو جوهر وقيمة خالدة ،  
أما الذين يظنونه مظهرا براقا خادعا للعيون ، فسرعان ما يتعصرى  
زيهم . وعلى القلب أن يتسلح بنور العقل حتى لا يغرره الحسن الزائف :

« قد غرك الحسن وفيه الردى      اذ ليس خافى الحسن كالظاهر  
والحسن ان أودى به أهله      يغدو قذى فى مقلة الناظر  
قد كنت مهجورا فكن هاجرا      فالنصر والاسعاد للهاجر  
لا تبتس واخلع لباس الهوى      والبس رداء الأمل الناصر » .

وفى قصيد « أنت » تسرى الحبيبة فى كيان العاشق مسرى الدماء  
فى العروق . فجعلها الساحر خمر أسكره وأفقدته الوعي والاتزان ،  
ونظرة عينيها ألقت فى قلبه حب مرعب يقوده للمهالك ، وابتسامتها  
إشراقة السعد والنشوة . لكن كل هذا السحر ليس حلالا لأنه مجرد طلاء  
خارجى وقناع يخفى بؤرة من الخيانة والغدر ، ولذلك سرعان ما تسليح  
العاشق بنور بصيرته :

« حاربتنى منك الخيانة والغد      ر لعمري انى صريع نزالك  
غير أنى عقدت ألوية النص      ر فكان الهجران يوم قتالك  
شيمتى العفو الذى خان عهدى      وكثير من حالهم مثل حالك »

وهكذا يتطور الموقف الدرامى فى القصيدة ومعه الشخصية  
الرئيسية التى نرى من خلالها الشخصية الأخرى ، وبالتالي نضع أيدينا  
على طرفى الصراع . وهذا الموقف يختلف من قصيدة الى أخرى اختلاف  
بصمات الأصابع ، فيتنوع الشكل الفنى المتفرد لكل قصيدة . ولذلك  
نجد العاشق وقد ترك نفسه ريشة فى مهب رياح الحب لتلقى به حيثما



شاعت مثلما نجد في قصائده « ليل طويل » ، و « حياتي » ، و « أرجوحة اللاعب » ، و « هديتي » ، و « الريح » ، و « أحن الى الأوجساع » ، و « الظبي النافر » ، و « أخاف » ، و « أنا وأنت » ، الخ ، بل انه يصل في « أرجوحة اللاعب » و « الريح » الى قصيدة مكونة من بيتين فقط ، ومع ذلك فانه يشحن البيتين من الفكر والصراع والتصوير الدرامي ما قد تعجز عنه قصيدة طويلة :

« أشكو الهوى للأمل الخائب يا ويحه للنفس من صاحب  
كأننى بين الهوى والمنى يوم النوى أرجوحة اللاعب »

وفي الأرجوحة معادل موضوعي وصورة فنية زاخرة بالدلالات والاسقاطات والايحاءات التي تجسدها القصيدة ثم تنطلق بخيال القارئ الى آفاق أبعد وأعم من حدود القصيدة التي تبدو وكأنها طلقة رصاص من بندقية الشاعر ، تردد صداها عند الأفق فملككت على القارئ له .

وفي آخر الديوان يعود تيمور الى تعاطفه الحميم مع الانسانية المعذبة لدرجة أنه يقول في قصيدة « أخاف » :

« أخاف السعد والبؤساء حولي يسامون العذاب من السعيد »

ان روح الشاعر لا يمكن أن تهدأ ، والسعادة لا يمكن أن يكون لها أى مذاق طالما أنها جزيرة وسط محيط متلاطم بأمواج البؤس والشقاء . صحيح أن جدلية السعادة والشقاء ظاهرة نابعة من طبيعة الحياة وجوهرها ، لكن تغلب كفة الشقاء على السعادة من شأنه أن يخل بتوازن الحياة التي يمكن أن تسفل في طرق مسودة أو متاهات جانبية أو دوائر مفرغة اذا ما أهدرت قوانين الصراع الذي انتقل الى مستوى أكثر درامية في الشعر المسرحي الذي أبدعه تيمور تحت عنوان « القصائد التمثيلية » أو « المنولوجات » ، وكأنه به كان يعد نفسه للسير على نهج الرائد الكبير أمير الشعراء أحمد شوقي ، خاصة وأنه جمع بين الابداع المسرحي في مسرحياته النثرية الشهيرة ، وبين الابداع الشعري في ديوانه المثير .

وكانت أولى محاولاته في مجال الشعر المسرحي مشهدا بعنوان « النهاية » وقفت فيه كليوباترا تنظر لأنطونيوس يحارب أوكتافيوس وخافت الهزيمة فعزمت على الانتحار ، وهالها أن تموت وحيدة ، فأرسلت لأنطونيوس تخبره بموتها فبكى وطعن نفسه بخنجره ومات شهيد غرامه ، فلما وافاها خبر انتحاره ، أسلمت نفسها للثعبان وماتت قبل أن يأسرها أوكتافيوس . والقصيدة مقسمة الى أربعة مقاطع يمكن القاؤها كمناجاة ختامية لبلورة العبرة من الأحداث المأسوية التي جرت ،

أو كتعليق من الجوقة مجتمعة ، أو من أربعة رواة ، كل يروى مقطعا بنغمة وطبقة مختلفة عن الآخر ، ذلك أن زوايا المونولوج يمكن أن تتعدد بتعدد الرواة . يبدأ المقطع الأول على النحو التالى :

« يا ظلام النفس رفقا بالالى ظلم الدهر وقدا ظلموا  
رقدوا فى ساحة الهم وقد كانت الدنيا لهم تبتسم  
قد طوى الدهر سماء لمعت لهم من قبل فيها أنجم  
جفت الخمر ففى الكأس دم وكذا الدنيا خمور قدم ،  
ويصور تيمور كليوباترا من منظور مشابه لذلك الذى ورد فى  
مسرحية أحمد شوقي « مصرع كليوباترا » التى تصورها ملكة مصرية  
أمنية على مصير بلدها ومخلصة لقضيتها حتى النهاية ، ولكن مع اختلاف  
واضح يتمثل فى اتهام تيمور لها بارتكاب الظلم فى حق مواطنيها ،  
اذ يبدأ المقطع الثانى على النحو التالى :

« وقفت فى ساحة القصر وفد وقفت فيه قديما تظلم  
ترسل الدمع على الخد دما والأسى فى رأسها يرتطم ،  
ولكن يبدو أن تيمور كان حريصا على إبراز العنصر التراجيدى فى  
شخصيتها ، على أساس أنها لابد أن تكون قد ارتكبت من الأخطاء المأسوية  
مثل ظلم الناس ما يجعلها تندم على ما فعلته بعد فوات الأوان ، مما يثير فى  
داخل المتفرج أحاسيس التطهير من خلال التعاطف معها والخوف من  
مصيرها طبقا لنظرية أرسطو فى كتابه « فن الشعر » . فالشخصية  
المثالية لاتصلح أن تكون شخصية تراجيدية بهذا المفهوم لأنها تتنافى  
مع الطبيعة البشرية الزاخرة بالسيئات والحسنات ، بالسلبيات  
والإيجابيات ، بعوامل الضعف وعناصر القوة ، أى أن نظرة تيمور  
الواقعية والشاملة للنفس البشرية تؤكد عدم وجود الشخصية المثالية  
أساسا ، ولذلك نرى فى كليوباترا جانبا واقعيًا ومأسويا لم نلمسه فى  
مسرحية شوقي . ومن المحتمل أن العمر لو كان قد امتد بتيمور وانتقل  
من مرحلة الشعر المسرحى الى المسرح الشعري وكتب معالجة شعرية  
مسرحية لقصة حب كليوباترا وأنطونيوس ، لكان قد عالجهما من هذا  
المنظور الذى يمزج الواقع بالتراجيديا . يقول عنها فى نهاية  
المقطع الثانى :

« خافت العقبى وما الخوف سوى صارم يقطر منه الألم  
هى بين النصر والأسر غدت شبيحا قد غاب عنه الكلم  
أسلمت للشك قلبا هالعا فهو من أظفاره لايسلم ،

فهذه هي المشاعر الرهيبة التي تنتاب الشخصيات المأسوية عندما تواجه مصيرها النهائي : الخوف والألم والشك والهلع والعجز عن التفكير والكلام . وهو نفس المصير المأسوي الذي واجهه أنطونيوس الذي وقع بين شقي الرعى : نداء الواجب القومي ونداء القلب العاشق ، فخر صريحا هو الآخر :

« كان أنطونيوس صبا مغرما فانقضى الحب ومات المغمرم  
مات والآلام تستهدفه والأسى يلهم به والتهمم  
مات مكلوم الحشا منتحرا ناقما طورا وطورا يندم ،

ومهما قيل في عجز أنطونيوس عن مقاومة اعصار العشق الذي جرفه بلا هوادة صوب كليوباترا ، فانه في النهاية أخل بواجبه القومي وهو في عرف قومه :

« خان روما مستبدا ناسيا ان ركن الحق لا ينهدم »

وهو البيت الذي يختم به تيمور المقطع الثالث الذي خصصه لأنطونيوس فقد خصص المقطع الأول للأساة البطلين معا قبل أن يفرق الموت بينهما ، ذلك أن الأساة كلها لم تتولد وتشتعل الا عندما انصهرا سويا في بوتقة العشق . ثم ينطلق من المقطع الأول الى الثاني الذي خصصه لمشاهد من حياة كليوباترا الى أن تجرعت كأس النهاية المأسوية .

وفي المقطع الثالث تتوالى مشاهد من حياة أنطونيوس وأمجاده التي تلاشت عندما خان واجبه في سبيل قلبه ، وكان الثمن حياته كأي بطل تراجيدى . ثم يهل المقطع الرابع والآخر الذي يجسد جدلية الحياة التي سيطرت على معظم أشعار تيمور والتي تجمع في هذا الموقف بين الوجود والعدم الذي يشكل نهاية حتمية لأي وجود ، لكن العبرة الحقيقية بالطريقة التي تتحقق بها هذه النهاية التي تتجسد في ختام المقطع الأخير على هذا النحو :

« لاتظنى أن في حسنك ما يسجد الليث له يسترحم  
ان أوكتاف جرىء قادر وله النيل ومصر مغنم  
وجمال العهد ماض ذاهب وجمال الطهر لاينعدم  
وابتداء الحى منا عدم وختام الحى منا عدم »

في القصيدة التمثيلية « حكم الحب » ينتقل تيمور من مرحلة المونولوج الى الديالوج ، ويقسمها أيضا الى أربعة مقاطع ، لكنه في هذه المرة يمنح نفسه مزيدا من الحرية التعبيرية فيخصص لكل مقطع قافية

خاصة به ، تنوع الايقاع وتشعر القارئ بالتحول من مقطع الى آخر  
كما يحدث في حركات السيمفونية الواحدة . ويتنقل الحوار من مقطع  
الى آخر طبقاً لتغير المنظور والمخاطب . ففي المقطع الأول يدور الحوار بين  
الشاعر أو الانسان وبين الفجر ، وفي الثاني مع الصبح ، وفي الثالث  
مع الليل ، وفي الرابع والأخير مع الموت . أى أن تيمور يجسد دورة الحياة  
الازلية التى تبدأ بالميلاد ثم النمو ثم الكهولة ثم الموت . والانسان فى كل  
مراحل حياته لا يستطيع أن يتخطى عن الحب ، وان كانت أشكاله وصوره  
وأساليبه وصراعاته تختلف باختلاف المرحلة ، اذ أن طاقته لا تهدأ أبداً  
سواء أكانت فى صالح الانسان أو ضده كما حدث فى حالة أنطونيوس  
وكليوباترا . بل ان العذاب فى الحب لا يتوقف عن التدفق أبداً ومع ذلك  
يستعذبه العشاق بل ويدمنه البعض منهم . وقد يكون من عبقرية اللغة  
العربية أنها ربطت بين العذاب والاستعذاب والعذوبة ، وكأن العاشق  
العذب هو من يحتمل تعذيب الآخرين له . ولذلك يبدو العذاب مواكبا  
للحب فى معظم قصائد الحب وأغانيه الرومانسية :

قلت للفجر ونور الروض فاح	وتولى الليل من وجد الصباح
( اننى يا فجر مهضوم الجناح	ليس لى يا فجر للعيش طماح
قد حسبت الهم كأسا فيه راح	بعد أن أقيت فى الحب السلاح )
فأجاب الفجر بالحق الصراح	( لا تطل شكواك من تلك الجراح
كن أليف الشجو تستجد النواح	فشقاء الناس فى الحب مباح ) «

ويلاحظ أن تمكن تيمور من القافية جعله يوظف القافية الداخلية  
أيضا مما منحها ايقاعا متبلورا يسهل من مهمة استذكارها وحفظها .  
وربما ظن أن الحوار الذى يحمل فى طياته صوتين بدلا من صوت واحد  
كما فى القصيدة التقليدية ، قد يصعب من مهمة استيعابها ، ولذلك لجأ  
الى هذه القافية المتبلورة سواء على مستوى الايقاع أو المعنى ، وجعل  
كل مقطع من خمسة أبيات حتى تتوازن القصيدة كلها بهذه  
الخماسيات :

« قلت للصبح ولى الصبح ابتسم	وفؤادى عضه ناب الألم
وعيونى فى هواها لم تنم	وجرى دمعى كما تجرى الديم
( اننى يا صبح صب ما اجترم	حافظ فى الحب ماتقضى الذمم )
فأجاب الصبح والحب حكم	( كن أسيرا للذى فىك احتكم
ليس لابن الحب عندى معتصم	اذ هناء الناس فى الحب حلم ) «



فالحب قدر لاحكم للمحب عليه ، وطالما أنه قدر فلا فكاك منه . وهذا ليس رأى انسان قد يخطيء أو يصيب ، وانما رأى « الصبح » بصفته مظهرا من المظاهر التى تتبدى بها قوانين الطبيعة التى لا يمكن أن يصيبها الخلل ، لأنها جزء من نظام الكون نفسه . ولذلك فالديالوج فى هذه القصيدة كونه غير قابل للجدل لأنه يدور حول حتميات :

« قلت لليل وقد وافى الظلام      وانبرى للناس سلطان المنام  
وارتنى البدر جلابيب الغيام      مثل وجه باسم خلف لثام  
( اننى ياليل صب لاينام      وحرام أننى فيك أضام )  
فأجاب الليل والناس نيام      ( لايلام الحسن والصب هلام  
ليس هجر الناس فى الحب حرام      فاحتمل بلواك ان عز المرام ) »

يضع الليل فى هذا المقطع قانونا للشقاق لا يمكن الاخلال به ، وهو أن العاشق الذى يضع نفسه تحت رحمة المعشوق لا يلوم الا نفسه . فهو لا يستطيع أن يتعلل بالجمال الطاغى للمعشوق أو يلومه ، وليس الهجر فى الحب حراما ، ومن هنا كان التضاد أو التناقض بين موقف العاشق الذى يرى فى الحب قيда ، وموقف المعشوق الذى يرى فى الحب حرية وانطلاقا . أى أن المسألة تتمثل فى الارادة الذاتية للانسان أولا وأخيرا ، فله أن يتركها تحت رحمة قلبه أو ينطلق بها بوحى من عقله :

« قلت للموت وقد ضاع الأمل      وانقضى صبرى وما وافى الأجل  
وعرفت الهجر قدما والعزل      وحرمت الشهد من تلك القبل  
( أنت ياموت دواء للعزل      وأنا ياموت ظل متنقل )  
فأجاب الموت والقلب امتثل      ( حكم الحب فقل لى ما العمل  
ليس لابن اليأس عنه مرتحل      قد غدا اليأس لذى اليأس أمل ) »

ولنا أن نتخيل ما الذى يمكن أن يفعله المخرج المسرحى فى مشاهد تجريدية من هذا النوع ، وكيف يمكن أن يجسد شخصيات الفجر والصبح والليل والموت لكى تتحرك وتتكلم على المسرح ؟! هل سيستخدم الأسلوب الذى كان سائدا فى مسارح أوروبا فى العصور الوسطى حين قدموا الخطايا السبع المميتة على هيئة شخصيات من لحم ودم ، وهى الشخصيات التجريدية التى قدمها كريستوفر مارلو فى مسرحيته الشهيرة « مأساة دكتور فاوستس » ؟! أسئلة كثيرة تثير خيال المخرج المسرحى وتفتح أمامه آفاقا عديدة لتوظيف أدواته البصرية والصوتية .

فى القصيدة التمثيلية « ابن الوطن » يجمع تيمور بين المونولوج

والديالوج لكى يجسد فى توليفة درامية أن ابن الوطن الحقيقى هو من ينازل أهوال الحياة ويؤسها ، ويذوق الشدائد والشقاء ، ولايرضى قلبه الهوان ، ولايرهب البسلوى ولا يخشى الفتن . وفى زمن المحن والحروب يصرخ فى بنى وطنه ليهبوا للنود عن حياضه ، ويضع روحه على كفه ، ويستشهد أو يعود الى وطنه بالنصر الأغر :

« فاذا بقائدنا أتانى قائلاً .. زال العنا والخوف والقلب اطمأن  
يامن هزمت بما أوتيت عدونا وبذا نفيت العار عنا والحزن  
قل لى بربك يا عماد جيوشنا ياخير من هزم الورى أنت ابن من؟  
فأجبتة والسمع ملء محاجرى لم أدر يانسل الكرام أنا ابن من  
فأجابنى لأبأس اذ أنت الذى ذكروا جميلك فى الخفاء وفى العلن  
قد نلت مجدا فى الحياة وعزة فانعم بما قد نلته يا بن الوطن »

والقصيدة تحمل فى نهايتها ما يشبه لحظة التنوير فى القصيدة القصيرة ، ولولا أن تيمور وضع للقصيدة عنوان « ابن الوطن » لزاد عنصر التشويق الذى يثير التساؤلات عن هذا الشخص الغامض والمبهر الذى يتحدث عنه . واذا قرأنا القصيدة التمثيلية فى اطارها الزمنى وهو ثورة ١٩١٩ لأدركنا قيمتها التاريخية بالاضافة الى قيمتها الفنية ، ذلك أن تيمور يؤمن بالشعر كسلاح للتنوير وتعميق الوعي واثارة الحمية القومية بالموقف الدرامى والمنطق المتسق والتجربة الوجدانية والتفكير العقلانى والتساؤل المشوق ، وليس بأسلوب قصائد الحرب التقليدية التى عرفها الشعر العربى القديم والتى أغرمت بالمبالغة فنأت عن البلاغة الحقيقية .

فى القصيدة التمثيلية « بين الموت والحياة : شاعر يتألم » يستخدم تيمور لأول مرة التوجيهات المسرحية كى يصور بالحركة المسرحية المحنة التى يمر بها الشاعر . فنراه يتمشى قليلا فى موقف درامى ، وفى موقف آخر يجلس ويستسلم للتفكير ثم يحاول القراءة فلا يمكنه ، وفى موقف ثالث يهيم بقتل نفسه ولكنه يرمى الخنجر لتنتصر الحياة فى النهاية برغم كل المحن والمآسى التى تنطوى عليها . فالشاعر على وجه الخصوص يملك من الوعي والبصيرة الثاقبة والوجدان الناضج والمنهج العقلانى ما يجعله يساعد الآخرين على تبين مواقع أقدامهم فى طريق الحياة . قد يمر هو نفسه كإنسان يعانى من همومه وهموم الآخرين ، بمحن ومآس ، وقد يصل به الأمر الى التفكير فى التخلص من حياته ، لكنه فى اللحظة الحاسمة تضى ربات الشعر عقله ووجدانه ، فيتجاوز ببصيرته أسوار محنته الراهنة ، ويعود الى ممارسة رسالته الحضارية والانسانية التى كرس لها كل حياته :

« ما نظمت القريض أبغى نوالا من كبير ولا أحاول مكسب  
 بل أقول الأشعار كيما أناجي كل حر من يؤسسه يتعذب  
 ذاك رأى فيما أسميه شعرا ولكل فى الشعر رأى ومنه  
 ويتطور الموقف الدرامى من خلال متتاليات حادة من صور الحياة  
 وكأنها مكتوبة بسكين الجراح وليست بقلم الشاعر الذى يعرى كل  
 السلبيات والمخازى بواقعية نقدية فى منتهى الصراحة بل والصرامة ،  
 وكأن الشعر فى نظره عملية جراحية تفتح الجروح الاجتماعية والانسانية  
 كي تخرج منها الصديد والقيح كي يصح جسم المجتمع ويستطيع مواصلة  
 الحياة بالشكل اللائق بالانسان . ولذلك يبدو الشاعر فى هذه القصيدة  
 التمثيلية شاهدا على عصره ، فهذه المناجاة الدرامية ليست فى حقيقتها  
 حديثا هامسا مع النفس كما يفعل هاملت مثلا فى مناجاته الشهيرة « أكون  
 أو لا أكون » ، بل حديث صاخب مع المجتمع ، ومرآة صادقة كي يرى  
 حقيقة مخازيه البشعة التى استمرأها حتى بدت فى نظره سلوكا طبيعيا  
 لا يثير مجرد التساؤل :

« قد وجدت الحياة لاعدل فيها كل حر فيها شقى معذب  
 ورأيت الرجال صرعى خمر بقلوب النساء تلهو وتلعب  
 صار عرض الأنام بالمال يشرى وحقوق اليتيم بالبغى تسلب  
 هاكم الأرض كل مثنوى عليها بدماء المظلوم أضحى مخضب  
 ليس فى الناس ذو اباء وعزم كلهم للفساد يصبو ويضطرب  
 فطبيب يبتز مال البرايا ومحام يشرى وقاض مذنب »

هذه الصورة المرعبة للجانب المظلم من المجتمع تدل على أن هموم  
 الشاعر هموم انسانية واجتماعية وقومية فى المقام الأول ، والمسرح بطبيعته  
 نموذج مصغر لهذا المجتمع ، ففيه الظالم والمظلوم ، الشرير والطيب ،  
 والشقى المعذب ، وصرع الخمر ، وزثر النساء ، ولص الأعراس ، واليتيم  
 البائس ، والطبيب المستغل ، والمحامى الانتهازى ، والقاضى المذنب  
 ... الخ . اذ يذكرهم تيمور بالتفصيل لاحساسه أنه يواجه جمهورا  
 تجمع ليستمع الى تمثيليته الشعرية ، وهو الاحساس الطبيعى الذى ينتاب  
 أى كاتب مسرحى عندما يختل بنفسه وبأوراقه للكتابة والابداع .

وحتى عندما يتخذ الشاعر تجاربه الذاتية مادة لشعره ، فان  
 احساسه بجمهور قرائه يحيلها على الفور الى تجارب موضوعية يشاركه  
 فيها كل من يقرأ . ولذلك فان خيانة حبيبته له وهجرها اياه فى المشهد  
 الثانى من هذه القصيدة التمثيلية ، يغريه فى بداية الأمر بالانتحار كي  
 يتخلص من آلامه واحباطاته بعد ان أظلمت الدنيا فى وجهه ، لكن طاقته

الشعرية سرعان ما تمسك بزمام الأمور لتنير بصره وتؤكد له أن الشاعر خلق لرسالة لا بد أن يوصلها الى كل من يمكن أن يستقبلها وينفعل بها ، ولا يعقل أن يقضى على حياته لمجرد خيبة أمله في حبيبة تخلت عنه . ذلك إن حياته أغلى من ذلك بكثير ، ورسالته أرفع وأسمى من كل الأفكار المسمومة والمريضة التي قد تجتاح الضعفاء من البشر . فلا يعقل أن يكون بهذا التهاافت في حين أن المفروض فيه أن يمنح القوة والبصيرة والوعى والقدرة على الاستمرار للآخرين . ان حبه يجب أن يكون للبشرية جمعاء ، وقلب يتسع لأسرار الحياة وعجائب الكون ، لا يمكن أن يضيق ويختنق بسبب امرأة ، مهما كانت هذه المرأة . كذلك فان الروح منحة من بارئها ، أمانة عند الانسان الذي لا يملك حق القضاء عليها أو مجرد التفريط فيها ، فما بالك بالشاعر الذي يحمل مسئولية الآخرين قبل أن يتحمل مسئوليته الشخصية ؟!

من هنا كان التطور الدرامي الذي جرى لشخصية الشاعر في لحظة تنوير أدرك فيها معنى وجوده وأبعاد رسالته . انه تطور تولد من الصراع النفسى الذى جرى داخله بين الذات والموضوع ، بين القلب والعقل ، بين العاطفة والواجب ، بين الأنا والآخر ، بين الانسان والشاعر ، وكانت الغلبة فى النهاية لرسالته التى منحه الله اياها :

« كيف أرضى بالانتحار وأنى      لست يا قلب للندالة أنسب  
كيف أنسى الأشجار تهتز عجا      كيف أنسى الأنهار والشمس تغرب  
كيف أنسى صوت البلابل ليلا      بين زهر الرياض والبدر يرقب  
يا فؤادى ان الطبيعة أمة      بين أحضانها أتبه وألعب  
هى تملى على أسرار عيشى      ولهذى الأسرار أصفى وأكتب »

هذا التدفق التلقائى للشاعر سواء فى مفرداته أو صوره أو رموزه خير أداة لابتداع الشعر المسرحى الذى يؤدى بطبيعته الى المسرح الشعرى . ان الشعر فى المسرح وسيلة وليس غاية فى حد ذاته ، ولذلك لا بد أن يتحول الى ستار شفاف يلون ويضيئ ويكشف عن الشخصيات والمواقف دون أن يشعر المتفرج أو القارئ بأى افتعال أو اصطناع سواء فى الإيقاع أو الوزن أو القافية أو المعنى أو اللفظ . وهو ما نلاحظه فى هذه القصيدة التمثيلية التى توظف كل عناصرها اللغوية فى خدمة الموقف الدرامى .

فى القصيدة التمثيلية «الزوج القاتل» يجرب تيمور أسلوب الميلودراما التى تنتهى بحادثة قتل دفاعا عن الشرف المسلوب الذى يعبر عنه بيتها الختامى الشهير :



« لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبسه الدم »

فالبطل أحب زوجته حب الوليسد لأمه ، ولم يكثرث لكلام الناس الذين اعترضوا على هذا الزواج . لكن ييسدو أن الاخلاص فى الحب لا يستطيع أن يتصدى لروح الخيانة اذا جرت فى العروق مجرى الدماء ، فكانت النتيجة أنها خانت ، ليس مع رجل غريب ، ولكن مع صديق حميم له . فما كان منه سوى أن استل خنجرا وانطلق الى داره :

« ودخلت دارى والفؤاد تحطمت      أركانه والثأر فيه مخيم  
وحشاشتى ذابت وزاد لهيبها      والليل فى دارى مخيف مظلم  
فوجدته يرنو اليها باسمها      واحسرتا من غادر يتبسم  
ووجدتها نشوى بخمر غرامها      القدر يهصر والدوائب تلثم  
فطعننها وبلغت ما يصبو له      قلب كلهم موجدع يتقسم  
فاذا به حيران يصرخ قائلا      يا قوم ذا زوج أثيم مجرم  
فطعننه وأنا أصبح مذكرا      ياخذ من منا الأثيم المجرم ؟ »

وبرغم أن القصيدة مكتوبة على شكل المونولوج الدرامى لكنها تحمل فى طياتها دياالوج يمكن تحويله الى موقف درامى يؤدى على منصة المسرح بحركات مثيرة للغاية . وهو ما يؤكد توجهنا فى هذه الدراسة التى تبرز تمكن تيمور من أسرار الصنعة المسرحية كما تجلت فى مسرحياته ومن أصول الابداع الشعرى كما تبلورت فى قصائده . ومن الاتحاد والتفاعل بين هذه وتلك كان من الممكن بزوغ مسرح شعرى أصيل لو امتد العمر بأدبينا الرائد .

فى القصيدة التمثيلية « الوردة الذابلة » يجسد تيمور مضمونا مسرحية شعرية متدفقة بالعواطف والأحاسيس الفوارة التى تميز المسرحيات الرومانسية . وكان الايقاع السريع مواكبا لهذه الانفعالات المثارة سواء من خلال المونولوج أو الديالوج الذى دار بين الفتى الثرى وبنت الليل البائسة الذابلة . فقد فاضت نفسه حنانا ورأفة بها لدرجة أنه يعرض عليها الزواج لينتشلها مما هى فيه ، لكنها أبت عليه أن يعرض نفسه لمثل هذه المتاعب ، وعرضت عليه نفسها فهو أولى من غيره بها . ويمر بهما شبان يتغامزون ويتحاورون معها حوارا كله احتقار واذلال بالمصير الذى آلت اليه ، وهى فى استسلام وخنوع لاترد عليهم سوى بنظرات كسيرة . فما كان من الفتى سوى أن صرخ فيهم ونهرهم ،

فمضوا الى اخوانهم يتوعدون ويشتمون . فلم يعبا بسبابهم ومضى يكفكف دمع البائسة ويغمرها بالحب الذي لم تكن تحلم به فى أشد أحلامها تفاؤلا . فهو عاشق رومانسى باحث عن جوهر الانسان برغم كل الضغوط الاجتماعية التى تدين المظلومين بلا رحمة .

ويتطور الحوار الدرامى الكاشف لجوهر الشخصية فنعرف أن الفتاة أحبت رجلا ثريا ووثقت فيه لأن الحب الحقيقى مرادف للثقة ، فوهبتة جسدها ، لكنه نكث العهد . فقد وضعت طفلا وحملته وذهبت الى أبيه :

« ورجوته عطفًا بنا  
لأعرض عندك يافتا  
فأجاب « كيف وأنت دون  
ة ولا دراهم تملكين »  
فصرخت ( هذا طفلك المسكين يا ابن الأكرمين  
يامس سـموا أباء  
جدلى بما بوجوده  
لا أم لى تحنـو علـى  
بالفعل والحلم الرزين  
عند الشدائد أستعين  
ى ولا أب فى العالمين ،

وطردها الرجل الفظ اللعين شر طردة ، ومات طفلها لتدفع ثمن تفريطها فى عرضها فى موقف ميلودرامى رهيب كله شجون ودموع . عندئذ يؤكد لها الفتى الشهم الذى أحبها أن الذنب ليس ذنبها وانما ذنب البغاة الفاسقين ، ولذلك يعرض عليها الزواج لعله يعوضها عن كل ما مرت به من محن ومأس وذلك من منطلق رومانسى ومثالى لا يضع فى اعتباره الفوارق الاجتماعية والمفاهيم الأخلاقية التى تنظر الى المظهر دون الجوهر . لكن المفاجأة الميلودرامية غير المتوقعة أن الفتاة البائسة عندما تأكدت من صدق الفتى الشهم فى عرضه الزواج عليها ، لم تحتل المفاجأة التى كانت بمثابة الصدمة . لم تصدق أن الدنيا لا تزال بهذا الخير بعد الكابوس الذى عجزت عن الاستيقاظ منه ، فسقطت ميتة وضحية المجتمع الظالم حتى بعد أن ألقى اليها الفتى بحبل النجاة . فالواقعية النقدية المتشائمة لا تحتل نهاية سعيدة لحياة مأسوية ، اذ أن النتائج من جنس الأسباب .

فى القصيدة التمثيلية أو المشهد المسرحى « المال » يشرع تيمور لأول مرة فى استخدام الحوار المسرحى كما عرف فى المسرحيات الشعرية أى أن هذا المشهد كان نقطة تحول عند تيمور من الشعر المسرحى الى المسرح الشعرى . بل انه يقوم بتشطير البيت الواحد وتقسيمه بين الشخصيات لتطويعه تماما للحوار الدرامى ومتطلبات الموقف الذى يشتمل على ثلاث شخصيات الغنى والخادم والفقر دون استخدام أسماء لهم فى منهج تجريدى يركز على المضمون ويكثفه .

والصراع الدرامي يصدر عن عجرفة الغنى الذى ظن أنه بأمواله الطائلة يملك الحق ليطلق أعناق الفقراء والبؤساء . لكن موقف الفقير يردد أصداء التوجه الرومانسى التقليدى الذى يحتقر المال ويرى فى القنصاعة كنزا لا يفنى وكأنه بذلك حل معادلة العدالة الاجتماعية بهذه البساطة . يقول للغنى وقد شمع فى مواجهته :

« أنام على العشب بين الرياض وأصحو وقلبى بالعيش راض أسرح طرفى فى الكائنات وفى الغاب أجلس تحت الفصون وترتاح نفسى لشمس الأصيل وترقب عيني ضياء النجوم يذكرنى البدر وجه الحبيب إذا ما ظمئت فحسبى ماء وان جعت ألفت غصن الثمار فهذى حياتى عذرا إذا ما	وان لم أجده فوق الصخور أسبح باسم الآله الغفور وأسمع فى الفجر سجع الطيور أقضى مع الطير وقت الهجير فأذكر قدرة رب قدير يلعب فى الليل موج البحور فأبكي اللقاء بدمع غزير جرى فى الوهاد وبين الصخور فأقنع منها بشئ يسير جهلت بها غايتى والمصير ،
---	---

هذه النظرة الرومانسية ، المثالية ، الحاملة ، العاشقة لمظاهر الطبيعة والغارقة فى أحضانها قد تبدو الآن غير واقعية ومجافية لمنطق الأشياء الذى يرى أن القوة الاقتصادية قد أضحت الطاقة الأساسية المحركة للأفراد والشعوب والدول فكرا وسلوكا ، لكننا إذا نظرنا الى اطارها الزمنى الذى صدرت عنه نجد أنها تردد الفكرة التى كانت سائدة فى القرن الماضى وأوائل الحالى والتى تؤكد أن الثروة لا تجلب لصاحبها سوى الشقاء والتعاسة وحمل الهموم ، أما الفقر فهو الحرية والسعادة والهناء ، وظلت هذه الفكرة سائدة ، يتغنى بها الأغنياء قبل الفقراء ، حتى انتشار الفكر الاشتراكى الذى رفض أكنوبة الجمع بين المال والشقاء ، ووهم الجمع بين الفقر والهناء .

لكن يبدو أن تيمور قد تحمس للفكرة لأنها تمنحه قدرات تخيلية وتشكيلية غير محدودة . والفقرة السابقة التى استشهدنا بها تحمل ملامح لوحات الفنانين التأثيريين الذين كان لهم القدر المعلى فى مجال التصوير فى أواخر القرن الماضى وأوائل الحالى ، والذين ركزوا على قيمة الضوء وانعكاساته المبهرة على لوحاتهم ، وهو ما نجده فى هذه اللوحة الشعرية الزاخرة بضوء الفجر وشمس الأصيل وضياء النجوم .

كذلك أضاف تيمور تحرره من القافية النمطية بالإضافة الى تشطير لأبيات وتقسيمها على لسان الشخصيات حتى لا يدخل الحوار في قوالب صماء . لكن التحرر من القافية اقتصر على التنويع غير المنتظم بين الفقير والسرور ، الهجير والطيور ، الغزير والبحور ، المصير والقصور ، الضمير والصدور . الخ . فمن الواضح أن الحس الدرامي في قصائد تيمور التمثيلية كان متصاعدا ، وعلى وشك اخضاع التدفق الشعري لمتطلباته المسرحية . وهو ما نجده في آخر قصيدتين تمثيليتين له : « القاتل وطيف المقتول » و « العفو عند المقدرة » اللتين تعتبران أولى خطوات تيمور على الطريق نحو المسرح الشعري المتكامل لكن العمر لم يمتد به كي يواصل انجازاته في هذا المجال الرائد .

في القصيدة المسرحية « القاتل وطيف المقتول » يستفيد تيمور من انجازات شكسبير عندما يبلور مخاوف الشخصية وهواجسها في شخصية شبح أو ساحرة أو خيال أو طيف يظهر على المسرح ليثير أحاسيس الخوف والرغبة سواء في الشخصية التي تواجهه أو الجمهور الذي يتابعه ، فالقاتل بعد أن ارتكب جريمته الشنعاء لا يستطيع الهروب من احساس طاغ وقاتل بالذنب ، يظل يطارده في صحوه ومنامه حتى أحال حياته الى جحيم مقيم . فالكون تحكمه عدالة الهية لا تسمح أبدا للمجرم بالخروج بجريمته كالشعرة من العجين ، بل ان العذاب الذي يصطلي بنساره أقسى بمراحل من ذلك الذي تسبب فيه لضحيته .

ويتجسد هذا العذاب المقيم في ظهور طيف المقتول الذي يدير مع القاتل حوارا كأنه ألسنة الجحيم ، وهو في الواقع حوار بين القاتل ونفسه ، لكن من حق الكاتب المسرحي أن يوظف أدواته الدرامية التي تحيل الأفكار والهواجس والصراعات النفسية الى شخصيات متجسدة ومتحركة على المنصة أمام عيون المتفرجين . فالمسرح فن بصري وصوتي في آن واحد ، ولذلك يرى الجمهور الصراع الدرامي ويتابعه بعيونه أكثر مما يسمع عنه . وهو ما جرى في هذه القصيدة المسرحية التي تطور فيها الصراع الى النقطة التي شعر فيها القاتل بالحصار الخائق يحيط به من كل جانب ، وبالجحيم المستتر ينتظره بعد الممات ، فما كان منه ، كي يتخلص من آلامه ، سوى أن أفرغ زجاجة سم في فمه ويقع على الأرض ويأخذ في النزع كنتيجة حتمية للجريمة التي ارتكبها في حق الانسان ، وللصراعات الرهيبة التي خاضها ولم يكن له فيها مفر سوى الموت . ومع ذلك لم يكن الموت نهاية لآلامه اذ أنه مكتوب عليه أن يخوض بين أمواج العقاب الأزلى في الآخرة ، فلا مهرب من العقاب حتى تستقيم قوانين الكون ، وهو نفس المفهوم الذي تجسد في آخر قصيدة مسرحية لتيمور وعنوانها « العفو عند المقدرة » .



فى هذه القصيدة المسرحية يدور الصراع بين القاتل وابن المقتول الذى يقرر الانتقام لمقتل أبيه . فالحتمية التراجيدية تؤكد أنه على الباغى تدور الدوائر ، ومن قتل لابد أن يقتل ولو بعد حين . ويتطور الصراع بين القاتل وابن المقتول الذى يعفو عنه عندما يستسلم القاتل له تماماً على أساس مبدأ « العفو عند المقدرة » . لكن العفو البشرى لا يؤدى الى العفو الالهى التابع من العدالة الالهية التى تحكم بقوانينها الكون كله . ولا يسمح لأى بشر بخرق هذه القوانين ، وقتل النفس البشرية هو أبشع أنواع هذا الخرق ، ولذلك لا مهرب من العقاب فى الدنيا والآخرة حتى لو حصل الآثم على عفو البشر .

عند هذا الحد توقفت محاولات تيمور الدؤوبة فى استكشاف آفاق المسرح الشعرى الذى أغرم به لكن العمر لم يمتد به ليشبع هذا الغرام . كان معجباً أشد الإعجاب بأمير الشعراء أحمد شوقى وأراد أن يساهم فى ترسيخ المسرح الشعرى الذى أرسى أحمد شوقى قواعده ، لكن الراية سقطت من يده ليلتقطها عزيز أباطة وعلى أحمد باكثير وعبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور .

ومع ذلك كان محمد تيمور رائداً فى مجال شعرى آخر مع شعراء المهجر ، ولا يزال هذا المجال مثار جدل ساخن حتى الآن برغم أن تيمور بدأه منذ عام ١٩١٦ وظل يمارسه حتى عام ١٩١٩ . وهذا المجال هو ما أسماه بالشعر المنثور أو القصيدة النثرية التى مزج فيها النثر بطاقات الشعر وإيقاعاته فى ديوان أسماه « الوجدان » . فهو لم يكن يؤمن بالحدود المقتعلة أو المصطنعة بين مختلف الفنون . ومن باب أولى بين مختلف فنون الأدب من شعر ونثر ومسرح وقصة ورواية . وكان هذا المزج تحديثاً للنثر العربى بمعنى الكلمة ، ولذلك آثرنا أن يكون الفصل التالى عن التحديث النثرى عند محمد تيمور .



## الفصل الرابع

---

### التحديث النثرى





## التحديث النثرى

ان ابداع تيمور فيما يتصل بالشعر المنثور أو القصيدة النثرية يمكن أن يثير جدلا واسع النطاق على أساس الاختلاف الواضح بين الشعر والنثر . فالقصيدة بطبيعتها لا بد أن تكون شعرية والا انتفى كيانها كقصيدة أصلا . لكن من يستطيع الحجز على النثر كى لا يستفيد من امكانات الشعر المتمثلة فى الايقاع والصورة والرمز والاستعارة والتشبيه والكثافة اللغوية والخصوبة التعبيرية والشحنة الانفعالية ؟! كذلك من يستطيع الحجز على الشعر كى لا يستفيد من المنطق العقلانى فى النثر وقدرته على بلورة الأفكار التى يمكن أن تمتزج بالمشاعر ، فيتألق العقل مع القلب فى لحظة يرى فيها الانسان مالا يستطيع أن يراه ببصره الذى أصابته الحياة التقليدية بالكلل ؟!

ان ممارسة تيمور للشعر والنثر والمسرح والقصة تؤكد لنا ايمانه بأن الجسور الممتدة بين مختلف الأجناس والأشكال الأدبية لا تؤدى الى الفوضى بل تطعمها بخصوبة متجددة لاتتأتى لكل منها على انفراد ، فاذا كان من الصعب تقسيم النفس البشرية الى أقسام منفصلة وخانات منعزلة ، فإنه من الصعب أيضا حصر الأجناس الأدبية والأشكال الفنية فى أقسام وخانات ، واذا تم هذا قسرا فان من شأنه أن يضيق الخناق على كل منها مما قد يصيبه بالذبول أو الاختناق أو التحجر أو التكرار . فاذا كان العقل الابداعى للفنان ينهض على النظام والاتساق فانه يحتوى فى منظومته على الحرية والتجديد أيضا . ولذلك فان مصطلح « الشعر المنثور » أو « القصيدة النثرية » لا يعد من الفيروسات التى يمكن أن تسرى فى سرايين الأدب وخلاياه بحيث تدمر كيانه فى النهاية .

ويجب ألا تقلق على القصيدة الشعرية التى صممت للزمن أكثر من ستة عشر قرنا من الزمان ، ولا يعقل أن نكون أكثر خوفا وقلقا وحرصا

عليها من تيمور نفسه الذى أبدع فى اطارها كل انجازاته الشعرية سواء  
آكانت فى قالبها الكلاسيكى أو الذى يسعى للتحرر من القافية .  
ولا يعقل أيضا بعد كل هذا التراث الطويل والعريق والراسخ أن تأتى  
القصيدة النثرية لتهدد القصيدة الشعرية ، فهى كالابنة المطيعة التى  
تسمح فى أمها طلبا للرعاية والمساندة والتشجيع . خاصة وأن الشعر  
روح تسرى فى كل الفنون وليس فى القصيدة النثرية فحسب ، فكيف  
يلفظها وهو الذى سرى بروحه فى المسرح والموسيقى والفن التشكيل  
والسينما ؟! وكل مخرج سينمائى كبير يحلم باليوم الذى يطلق فيه  
النقاد عليه لقب « شاعر الكاميرا » .

فالقصيدة النثرية سواء عند محمد تيمور أو غيره من الشعراء ،  
سواء آكانوا شعراء المهجر أو غيرهم من المتحمسين لهذا الشكل الأدبى حتى  
الآن ، تستعيز بالايقاع الداخلى عن الوزن فى القصيدة العمودية وقصيدة  
التفعيلة أيضا . وهذا الايقاع الداخلى هو فى حقيقته حركة ديناميكية  
تسرى فى أنحاء النص طبقا لتفاعل شديد التشابك ، وحوار جدلى عميق  
بين عناصر النص المتدفقة بالحياة . ويتشكل هذا الايقاع فى سياق  
يشير التوتر فى النص ، ويجعله يضج بالحياة ، ويشير شهية القارئ فى  
البحث المستمر عنه والامساك بمفاتيحه التى يمكن أن تكون كامنة فى  
دلالات النص ووحدات الصياغة المكونة له .

ولعل الموقف العدائى من القصيدة النثرية راجع الى علم التمرس  
بدراستها وتذوقها نتيجة لعدم بزوغ الايقاع بشكل واضح كما يفعل الوزن  
فى القصيدة العمودية ، أما المتلقى أو المتذوق المتمرس فانه يستمتع بالامساك  
بمفاتيح الايقاع من خلال الحركة الجدلية فى النص ، بين « التيمات »  
الرئيسية وما يتفرع عنها من مفردات وألفاظ ذات جرس معين فى نطاق  
شبكة العلاقات الموضوعية التى تمنح الوحدة الفكرية والفنية للقصيدة  
النثرية . وهذه عملية شاقة ومجهدة تحتاج الى ناقد متمرس ومتمكن من  
أدواته التحليلية .

من هنا كان رفض الكثيرين للقصيدة النثرية بصفتها قصيدة مراوغة  
لا يجد فيها الناقد التقليدى هدفه المعتاد والمحدود ، خاصة الناقد الذى  
لا يرى فى الشعر سوى عنصرى الوزن والمعنى فى حين أن الشعر فن أشمل  
بكثير من مجرد معنى مباشر أو فكرة تقليدية أو وزن أو قافية ، فهناك  
آفاق أبعد من ذلك بكثير ومعايير أهم تنبع من ثنايا التجديد الشعرى  
ولا تفرض عليه من خارجه . وعلى هذا الأساس تعتبر القصيدة النثرية  
إضافة الى قصيدة التفعيلة وتجديدا لها . والفرق الوحيد بينهما أن قصيدة  
التفعيلة توظف الوزن الحر غير المقيد ببحور الخليل ، فى حين استطاعت

القصيدية النثرية أن توظف الايقاع الداخلى الكامن بدلا من الوزن الخارجى الظاهر .

ولعل زيادة تيمور الحقيقية فى هذا المجال تتمثل فى أنه أراد أن يخلص النثر العربى من الأمراض التى تمكنت منه طوال العصرين المملوكى والتركى والتى تمثلت فى الايقاعات والأوزان الخارجيسية ، المفتعلة ، المرتبطة بالمحسنات والزخارف اللفظية التى تنقسم الى جناس وسجع على وجه الخصوص . فالجناس هو تشابه لفظين فى النطق لا فى المعنى ، ويكون تاما وغير تام . فالتام ما اتفقت حروفه فى الهيئة والنوع والعدد والترتيب مثل :

« فدارهم مادمت فى دارهم وأرضهم مادمت فى أرضهم ،  
أما غير التام فمثل :

« تملون من أيد عواص عواصم تصول بأسياف قواض قواضب ،  
أما السجع فهو توافق الفاصلتين نثرا فى الحرف الأخير مثل :  
الانسان بأدابه لآبزيه وثيابه ، ومثل : تخليص الأبريز فى تخليص  
باريز .

وأصبحت براعة الأديب والكاتب تقاس بمدى تمكنه وتلاعبه بهذه المحسنات اللفظية حتى لو كانت أفكاره تافهة ومعانيه ركيكة . وما يمكن أن يقال فى أضيق الحدود كان يقال فى أوسع الحدود لظهور البراعة اللفظية والايقاعات السجعية بحيث أصبح للفظ أفضلية وأسبقية على المعنى . فكانت النتيجة أن ترهل الأسلوب البلاغى وتحجر ، بل انه فقد بلاغته تماما .

من هنا كان اصرار تيمور على تطعيم النثر بجوهر الشعر وامكانياته المتمثلة فى الايقاع والصورة والرمز والاستعارة والتشبيه والكثافة اللغوية والخصوبة التعبيرية والشحنة الانفعالية . كان يشعر بشغل التركة المتراكمة عبر عصور طويلة تحجر فيها النثر العربى الذى أراد أن يمدد بشرايين تبعث الدماء الساخنة فيه ، وتلفظ المحسنات اللفظية العقيمة كى تتألق الأفكار والمعانى والأحاسيس والمشاعر من خلال ايقاع داخلى غير مفتعل وغير مرصوص كقوالب طوب فى جدار بنى خصيصا لظهور براعة البناء ودقته وليس لاقامة مبنى جميل ورفيع يضم بين جدرانه أروع الأفكار وأجمل الأحاسيس .

وعلى الرغم من أن تيمور بدأ القصيدة النثرية فى مطالع هذا القرن . فانها مازالت فى حاجة الى الدراسة النقدية الجادة وتجاوز الآراء البناءة

الموضوعية ، خاصة فيما يتصل بعناصرها الشعرية الباطنة ، وإيقاعاتها الداخلية بالغة الاستخفاء ، والقوافي الداخلية في بعض الأحيان ، وأشكال المجاز ، والتتبع أو تطابق الحرف الأول في أكثر من كلمة داخل الجملة الواحدة ، أو استخدام كلمات تحتوى على حروف ذات أصوات دالة وغير ذلك من العناصر التي لابد للناقد أن يتمكن من تحليلها حتى يمكن أن نفرق بين الهراء الخالي من كل إبداع وخيال ووزن وقافية الذي يخرج به علينا شبان وشابات يتصورون أنهم شعراء وشاعرات ، وبين القصائد النثرية العظيمة التي كتبها ويكتبها شعراء من طبقة محمد تيمور وجبران خليل جبران وأدونيس وأنسى الحاج ومحمد الماغوط وغيرهم .

لقد أراد محمد تيمور أن يحيل الإيقاع اللفظي الخارجى المقعم الى إيقاع معنوى داخلى تابع من السياق نفسه . فالعلاقة بين اللفظ والمعنى علاقة عضوية تمام" كعلاقة الشكل بالمضمون ، ولذلك فإن المعنى يشارك اللفظ فى صياغة الإيقاع وتشكيل الجرس وتنظيم الوزن ، أما عندما ينفرد اللفظ بهذه المهمة فلا بد أن ترد ألفاظ ومفردات لا لزوم لها لآكمال الزخارف الإيقاعية التى تمثل عبثا على المعنى سواء أكان مرتبطا بالفكر أو الإحساس . فالإيقاع والوزن لا يعملان على تطريب الأذن فحسب بل ينبعان من المعنى ويشاركان فى صنعه . بهذا المفهوم نظريا وتطبيقيا استطاع تيمور أن يقوم بدوره الرائد فى تحديث النثر العربى وتخليصه من كل شوائب وتراكبات ورواسب ومعوقات العصرين المملوكى والتركى ، وكانت طاقات الشعر وامكاناته بمثابة قوة الدفع الأساسية فى هذا التحديث .

ولذلك فالتنبؤ بمستقبل القصيدة النثرية الآن أو المراهنة على مدى صمودها للزمن سفسطة لا معنى لها لأنها أثبتت وجودها بالفعل على مدى يقرب من القرن . كما أن رائدها محمد تيمور هو شاعر متمكن من كل أصول الصنعة الشعرية التقليدية والتجديدية ، ولم يلجأ الى القصيدة النثرية نتيجة لعجزه عن قرص القصيدة الشعرية ، بل بحثا عن آفاق تعبيرية جديدة وتحديث النثر الذى عانى من عصور حجرية طويلة . وقد أثبتت القصيدة النثرية قدرتها على الاستمرار والتطور والتجديد على أيدي من جاءوا بعد محمد تيمور . فكل شئ فى مجال الأدب والفن قابل للتطور والتجديد ، أما الواثقون الآن من الاختفاء القريب للقصيدة النثرية قياسا على الشعر المرسل ، فانهم يقيمون قياسهم على فرض خاطئ لأن الشعر المرسل لم يكن تجديدا بالمعنى الفعلى لأنه لم يختلف عن الشعر التقليدى الا فى إهمال القوافي ولم يتجاوز هذه الجزئية . لكن الأمر يختلف فى حالة القصيدة النثرية اختلافا جذريا ، شكلا ومضمونا .



أما المقارنة أو المواجهة الحادة بين القصيدة الشعرية والقصيدة النثرية فهي خطأ وقع فيه خصوم القصيدة النثرية الذين توقفوا في مقارنتهم عند حدود الوزن والقافية ولم يتجاوزوها الى الملامح الفنية التي تمنح كلا منهما شخصيته المتميزة . ومثل هذه المقارنة أو المواجهة تكون عادة في صالح القصيدة الشعرية ، لكن المسألة أشمل من أن تنحصر في حدود الوزن . ذلك أن القصيدة النثرية ليست نسخة مكررة أو باهتة أو مشوهة للقصيدة الشعرية ، وليست بديلا عنها ، ولكنها تجربة فنية جديدة أو شكل جديد يرى أصحابه أنه أقدر من غيره على الوفاء بتجاربه الشعرية .

ولاشك فان التفسيرات الانطباعية لاتجدي في الحكم النقدي على القصيدة النثرية ، لأن هذا الحكم لابد أن ينهض على التحليل الأسلوبى واجراءاته لقدرته بآلياته على سبر أغوار هذا الشكل الجديد ، والكشف عن بنيته الإيقاعية الداخلية وامكانياته التعبيرية الجديدة . فشاعر القصيدة النثرية لابد أن يكون متمكنا من أسرار اللغة وآليات الأسلوب بنفس القدر الذى نجده عند شاعر القصيدة الشعرية المتمرس بفنه وصنعتة . وهي الحقيقة التى أثبتها محمد تيمور سواء عند ابداعه القصيدة الشعرية أو القصيدة النثرية .

وكان تيمور من التواضع بحيث أضاف عنوانا جانبيا لديوانه « الوجدان » وهو « مقالات من الشعر المنشور » . لكنها ليست مقالات بالمصطلح التقليدى للكلمة ، الا اذا اعتبرنا أن كل قصيدة سواء أكانت شعرية أم نثرية لابد أن تحتوى بين طياتها على مقالة أو مضمون فكرى خاص بها . ولذلك فهي مقالة شعرية أو قصيدة نثرية توظف كل خصائص الابداع الشعرى باستثناء القافية الموحدة والوزن الرتيب .

فى أولى قصائده هذا الديوان « عودة الموجة » التى كتبها تيمور فى رأس البر فى ١١ أغسطس سنة ١٩١٦ ، نجد أن العنوان نفسه عبارة عن معادل موضوعى للقصيدة كلها ، يتكرر بطريقة شبه منظمة ليمنحها وحدة معنوية وإيقاعية ، فالموجة هى المعادل الموضوعى للحب القديم الذى نرى صورته المتعددة فى لوحات متتابعة زاهرة بالايحاء والتشكيل البصرى والخصوبة الشعرية الموحية :

« فى مثل هذا اليوم من العام الماضى وقفت أمام هذه الأمواج المضطربة أشيعها بأنفاسى الحارة ودموعى المنهملة .

وقفت أمامها وقفة العاشق الذى استوجد الوجد ضلوعه وبرى الشوق عظمه وأودعتها رسالتى التى كتبها أقلام الصبر بمداد الدموع .

أودعتها الرسالة وأنا أترنج كالشارب الثمل يقعد بي اليأس ويدفعني  
الرجاء والأمل . وما ألد قطرات الأمل الباردة على نيران النفس الهائجة !  
تركت الشاطئ بعد أن غادرته تلك الموجة الشامخة وكلى حنين لتلك  
الديار النائية وذلك العش الساكن الذى كنت آوى إليه مع عصفورتى  
الهائلة الجميلة .

نلاحظ الإيقاع الظاهر المتمثل فى تكرار كلمة « وقفت » ،  
و « أودعتها » ، و « وقفة » ، و « رسالتى » ، و « الرسالة » ، و « الأمل » ،  
و « دموعى » ، و « الدموع » ، ثم الإيقاع الكامن فى استخدام كلمات  
تحمل حروفا معينة ، مثل صوت « السين » الذى يوحى بالسكون والعزلة  
وصدى الريح : « أنفاسى » و « النفس » ، « استوجد » ، « رسالتى » ،  
« الرسالة » ، « الصبر » ، « الثمل » ، « اليأس » ، « الساكن » ،  
« عصفورتى » . مما يدل على أن إيقاع النثر أصعب وأكثر تنوعا وتعقيدا  
من إيقاع الشعر .

كما تتمثل الخصوبة الشعرية فى الصور الموحية : الأمواج  
المضطربة ، الأنفاس الحارة ، الدموع المنهملة ، أقلام الصبر ، مداد  
الدموع ، الشارب الثمل ، قطرات الأمل الباردة ، نيران النفس الهائجة ،  
الموجة الشامخة ، الديار النائية ، العش الساكن ، العصفورة الهائلة  
الصغيرة . لكنها لم تكن صور متناثرة بلا رابط ، بل ارتبطت أساسا  
بالرمز الأساسى المتمثل فى الموجة الشامخة التى تضرب أحيانا ، وتقرب  
من العاشق أحيانا أخرى ليقرأ على صحيفة وجهها سطرا كتبه يد النسيان  
الناعمة وسجلته مخالف اليأس ، ثم تتراجع أمام صرخته لتنعسر وتذوب  
بين زميلاتهما .

انحسرت الموجة الشامخة كما انحسر حبه العظيم لتلك المخلوقة  
الرائعة التى تعيش الآن مع سواه تشاطره هناء الحياة . ومع ذلك اكتشف  
بعد انحسار الموجة أنه لا يزال يكن لها كل حب ووفاء ودعاء ليهنأ ذلك  
القلب الوديع بطيبات الحياة وليجد مع من أحله فى سويدائه برد السرور  
ولذة الغبطة والهناء ، أما هو فسيبقى لهيف القلب ، كاسف الوجه ،  
يفترش الهم ، ويتوسد القلق ، ويتجرع غصص الكرب ، ومع ذلك  
فسيبقى على عهد الوفاء لاتنمحي من مخيلته صحيفة الذكرى حتى الموت  
شأنه فى ذلك شأن كل العشاق الرومانسيين الذين يستمتعون بعزلة  
الشجن ووحدة الحزن بعيدا عن صخب المدينة .

فى قصيدة « متى أنساها » التى كتبها تيمور فى ١٥ ديسمبر سنة  
١٩١٦ ، يجسد تجربة شعورية تسرى كالحمى فى شرايين العاشق الذى

تطارده الذكرى لتفرض الماضى على الحاضر ، فيعيش فيه قسرا ، ويصبح العاشق ريشة فى مهب رياح الذكريات . فكل فقرة من فقرات القصيدة تبدأ بجملة « هى معى فى كل مكان » ، فى كل جزء من أجزاء فكره الملتهب ، فى كل ذرة من ذرات قلبه الممزق ، فى كل نهر من أنهار دمه المرسل :

« مازلت أراها تعدو خلفى وقد ساقها القدر المحتوم ، مازالت أشعر بذراعيها تطوق عنقى ، وبقبلها تحرق جلدى ، وبأنفاسها الحارة توقظ فى القلب شيطان الحب الرجيم .

هى معى فى كل مكان . أراها فى الليل وقد ران الكرى على جفونى فأقوم من الفراش مذعورا ، وأراها فى الفجر وقد تفتحت عيون الكائنات لقدم الضياء فأرجع لبيتى مقهورا ، وأراها فى الصباح تتبختر بين أشعة الشمس فأحس بحرارة الوجد تمشى فى أنحائى ، وبشظايا الهجر تلتهب فى أحشائى » .

من الواضح أن الايقاع بل والوزن هنا يكاد يضاهى الايقاع والوزن فى القصيدة الشعرية التى تتمتع بوحدة شعورية نلمسها هنا فى كل جمل القصيدة التى تؤكد أن جوهر الحياة يكمن فى الأحاسيس التى تثيرها وتبقى فى الوجدان بعد انتهائها كأنها لم تنته ، أما التواجد المادى فمجرد تجسيد ظاهرى لهذه الأحاسيس . ومن السهل تتبع الوزن بل والقافية فى هذه الجمل مثل : مذعورا ومقهورا ، أنحائى وأحشائى ، السحر والشجر ، الكثيف ، والمخيف ، الهيام والسقام ، الصادق والعوائق ، حدائق والحقائق ... الخ .

أما الصور الشعرية التى تجسد طغيان الحب على قلب العاشق برغم خيانة الحبيبة له ، فتوضح أن الانسان قد يمر بتجارب فى الماضى لا يستطيع الفكك منها فى الحاضر أو المستقبل ، بل وقد يستكين لها تماما لأنها تنقله الى تجربة شعورية ولاشعورية ممتعة برغم نهايتها المأسوية ، تجربة العناق ، والقبلات ، والأنفاس الحارة ، وصور الليل والفجر عند قدوم الضياء ، والتبختر فى الصباح بين أشعة الشمس الزاهرة ، وحرارة الوجد ، وشظايا الهجر ، ونسيم السحر ، وأناشيد الطيور الصادحة ، وصفحة الجدول العذب ، ومراة السماء الصافية ، وزهور الأبدية ، وشبح القدر ، وعاصفة الحب فى زوايا القلب ، وأنين الوجد ، وبرق الأمل الصادق ، وحدائق النفس ، وزهور الحقائق ، وطيات الضباب الأسود ، وقاع الماء العميق ، وأشواك اليأس ... الخ .

هكذا تطارده صور الحبيبة الفادرة الهاجرة فى كل لحظة من لحظات حياته ، فجعلت الماضى أقوى من حاضر حياته . انها قصيدة مأسوية تحكى

مأساة عاشق فقد القدرة على التحرر من قيود الماضي . فالتجربة الغرامية الملتهبة استطاعت أن تجرف ارادته في طريقها ولم يتبق له سوى العيش في ذكرياتها وأوهامها . حتى خيانتها له لم تكن سببا كافيا لمساعدته على النجاة بجلده من وطأتها . ذلك أن مأساته تتمثل في توحده معها بالجسد والنفس ، وعندما لم يتبق له سوى النفس لم يستطع أن يفض توحده معها . ومع ذلك فإن عنوان القصيدة « متى أنساها ؟ » ليس مجرد سؤال في انتظار اجابة عنه ، بل تساؤل يحمل في طياته الأمل في نسيانها يوما ما . انه نموذج العاشق الرومانسي الذي يستعذب الألم والقلق الى أن يفعل الله أمرا كان مفعولا .

في « الشاعر والليل » التي كتبها تيمور في ٢٦ يناير سنة ١٩١٧ مزج تيمور القصيدة النثرية بالديالوج الدرامي بين الشاعر والليل الذي تحول الى شخصية تبث للشاعر أسرار الكون كي ينهل منها في قصائده وينير بها عقول قرائه . والقصيدة زاخرة بالايقاع الخفى المستتر الذي يصعب ادراكه من أول وهلة ، ومع ذلك فالشد والجذب في الحوار بين الشاعر والليل يبرز هذا الايقاع عند احتدامه . وهو حوار مثير كتبه تيمور تحت وطأة مآسى الحرب العالمية الأولى التي كانت مستعرة في تلك الفترة ( ١٩١٤ - ١٩١٨ ) ، والتي أشعلت داخله تأملات شعرية صنع منها شهادة على مأساة عصره . حاول من خلالها أن يضع أصابعه على الأسباب المؤدية الى كل هذه الطاقة التدميرية في حياة الانسان . ولعل الليل بصيفته مستودع الأسرار والأسباب والدوافع يبوح له بما قد ينير بصيرته المظلمة العاجزة عن أن تجوس في أحراش النفس البشرية :

« الشاعر : ايه أيها الليل الأقم ! أين مفتاح بابك الجهنمي ؟ أود أن أنام في فنائك المخيف متوسدا عتبتك الزرقاء التي بنتها يد البؤس من دموع الأيتام . هناك أسكب دموعي فتطير في الفضاء شظايا تضيء الأفق الحالك .

الليل : قف أيها الشاعر فما أنت الا طفل ساذج . انك مازلت تبتسم لنور الفجر وتضحك لبزوغ الشمس ، وترقص مع الجيوش المنتصرة ، وتهزأ من الحان البؤس التي ترددها الشفاء الظامئة . وتأنف من أن تغسل جسمك الملتهب في نهر الدموع .

الشاعر : ايه أيها الليل ! أين عباءتك السوداء تلتحف بها أفكاري المشتعلة وتسير تحت لوائها الى قرار الهاوية . هناك أصرخ صرختي الهائلة أمام الأشلاء المبعثرة ، فتجفل النجوم في القبة الزرقاء ، وترتعد الشمس في عرشها العلوى .



فى هذه القصيدة يبتدع تيمور جوا كالأساطير الاغريقية حيث نشعر  
بشبح اله الحرب « مارس » يجوس بقدميه الثقيلتين فى ميدان الصراع  
والقتال والموت كى يطأ أعناق الرجال ويزهق أرواحهم . ولا يجد الشاعر  
مفرا من الامتزاج بعناصر الطبيعة النقية البريئة هربا من آلة الحرب  
الجهنمية التى تحصد الأحياء الذين يحسدون الأموات على الراحة الأبدية  
التي ينعمون بها . كما يسعى الشاعر الى الخروج من غابة المطامع الانسانية  
المعتمة لعل فجر الحقيقة ينبثق فى عينيه :

الشاعر : وأنا ذلك المولود الصغير الذى ألقى به أمه عند ذلك النبع  
المبارك فحملة التيار الشديد ومازال يقذف به الى حيث تقف المطامع  
الانسانية وينبثق فجر الحقيقة .

الليل : تعال أيها الشاعر وضع فمك الصغير على شفاهى المنهية  
لأنفث فيه أنفاسى النارية فتلتقطها أحشاؤك الظامئة . خذ صولجانى  
وأمسك به فى يدك تخضع لك سفينة الرياح فتركبها لتعدو خلفك الاغاثه  
وتهرب أمامك القسوة .

الشاعر : أنت أيها الليل اله الرحمة وأنا لسانك الناطق . أنت  
أنشودة الحب وأنا منشدها . أنت سيف الحق وأنا شاهره الذى لا ينام .  
تعالى معى نجول جولتنا لتنهزم أمامنا جيوش الدماء التى أثار حربها نور  
الحياة .

هكذا تتجلى وظيفة الشاعر . انه لا يملك سيفا للقتال وسفك الدماء  
بل يملك سيف الحق الذى يشهره فى وجه كل من تسول له نفسه أن  
يعتدى على حق الانسان فى حياة تليق بانسانيته . لقد خلق الله نور  
الحياة كى يسير البشر على هديه ، لكن النفس الامارة بالسوء أحالت هذا  
النور الى مبادين للقتال وساحات لحصد الأرواح البشرية دون رحمة  
ولا هوادة . ولذلك أصبح الليل ملجأ الشاعر من هذا النور الساطع  
المخيف ، والشعر سلاحه الذى يعرى به مكامن البشر التى تطفح على سطح  
النفس البشرية من حين لآخر كبراكين مدمرة للحرث والنسل .

فى قصيدة « حب البقاء » التى كتبها تيمور فى ٦ ابريل سنة ١٩١٧ ،  
ينقسم السياق الى ست فقرات على نهج القصيدة الشعرية فى اللغات  
الأوربية . وكل فقرة عبارة عن صورة شعرية مشحونة بالدلالات  
والايحاءات ، بل هى موقف درامى يغير الزاوية والمنظور من فقرة الى أخرى  
كأنها عدسة الكاميرا التى لا تلتقط سوى اللوحات الموحية والومضات التى  
تتكامل فى تتابعها حتى تشكل اللوحة أو البانوراما الكاملة فى النهاية .  
فى الفقرة الأولى تتجلى صورة الأمواج الهائجة التى تعلو وتهبط ،  
والسماء التى لبست رداها الأسود ، وزمجرة البحر التى ترن فى الفضاء  
كأنها زئير الليث وعواء الذئاب فى الصحراء . وهى صورة نراها من خلال

عيني الشاعر الذي ينتقل بنا الى الفقرة الثانية لنغوص في نفسه  
الثائرة التي تنظر للكون من وراء ضباب الألم ، وفي عينيه الغائرتين اللتين  
يلمع فيهما نور مخيف كما يلمع برق اليأس في ليل الهموم ، وتعلو  
شيفتيه ابتسامة السخرية .

هنا يستغل تيمور طاقات الشعر في التلميح والايحاء دون تقرير  
معنى محدد بحيث يترك العنان لخيال القارئ وفكره ، وبذلك يمر بتجربة  
نفسية تثير أحاسيس ومشاعر خاصة به . وذلك بالإضافة الى التجربة  
الجمالية التي تشكّلها الألوان والأصوات والأضواء والظلال بدرجاتها  
وتردداتها وأصداؤها التي لا يمكن حصرها في معان محددة ، لأنها قد  
تختلف من قارئ الى آخر اختلاف بصمات الأصابع . ولذلك فهي تجربة  
ثرية وخصبة سواء على مستوى الفكر أو الخيال أو الانفعال .

ونظرا لأن الشاعر يرى ما لا يراه الآخرون ، أي أنه يرى الجانب  
المظلم من الحياة ، فلم يعد يبتسم لابتسام الربيع ، ولا يبكي لدموع  
الشتاء ، ولا يهتز لنشوة الأمل ، ولا تخيفه خاطرات اليأس . فبعد أن  
رأى ما رأى أصبح قلبه قبرا مظلما رقدت فيه عرائس الأمانى تمر  
برؤوسها الخاوية أحلام الماضي . وهو بهذا لا يثير اليأس والاحباط في  
نفوس الناس ، بل يواجههم بحقائقهم البشعة دون مواربة . فالشاعر  
بطبيعته الحق لا يخدع الناس بالأوهام الجميلة بل يغوص بهم في كهوف  
نفوسهم المعتمة حيث يضيئها ويعريها على حقيقتها . انه مواجهة وليس  
هروبا . ولذلك يرى الشاعر الناس تسير أمامه كأنها الأعيب تتحرك ،  
وضحايا تتزاحم أمام مقصلة الطمع ، فهم والأنعام سواء . وعلى الرغم من  
وقوف الشاعر شامخا أمام البحر كالتمثال ، فانه يهتز من آونة الى أخرى  
كلما لاح فوق الأمواج الغاضبة فجر الشباب الذي يمثل قدرة الحياة على  
الميلاد والتجدد والاستمرار برغم كل عوامل الفناء واليأس والعدم المحيطة  
بها كما صورها في الفقرة الخامسة من القصيدة :

« اليوم يوم عصيب قامت فيه الرياح وقعدت ، وهددت ، وصرخت  
فلزمت الأطباء الحدور تنظر من وراء السجف لثورة العناصر وتسمع من  
خلف الجدران دوى الرياح وقصف البرعود . ولكنى أرى أمامي خيال من  
أهوى شاحب اللون ، مسدل الشعور ، مادا يديه الناحلتين يدعوني الى  
قرار البحر وهو يبتسم ويرقص مع الأمواج » .

وبرغم هذه الصورة الشعرية المفرقة في الرومانسية ، فإن الاتجاه  
الواقعي الذي ساد مسرحيات تيمور ، يسيطر على نهاية هذه القصيدة من  
خلال تفضيل الشاعر أو العاشق حب البقاء على الانسياق وراء أوهام  
الماضي التي هي العدم بعينه . وهذا يدل على خصوبة الرؤى وتعددتها عند  
تيمور فلا يقيد نفسه بزاوية واحدة تصيب ابطاعه بالتكرار والرتابة . فاذا

قارنا رؤياه فى قصيدة « حب البقاء » برؤياه فى قصيدته السابقة « متى أنساها ؟ » سنجد اختلافًا كاملاً يصل الى حد التناقض . لكن هذا لا يعنى أن منهج تيمور الفكرى والفنى يعوزه الاتساق والتناغم ، بل يعنى قدرته الابداعية على احتواء كل التناقضات البشرية فى أعماله الأدبية سواء أكانت قصصية أم مسرحية أم شعرية . ولذلك تنتهى قصيدة « حب البقاء » بانتصار حب البقاء على ما عداه من أنواع أخرى من الحب ، فى حين تنتهى « متى أنساك ؟ » بضياح العاشق وسط أوهام الماضى التى جرفته بعيداً عن البقاء الانسانى الحقيقى .

فى قصيدة « حديث زهرة » التى كتبها تيمور فى ١٦ يناير سنة ١٩١٩ ، يلعب رمز الزهرة البطولة المطلقة والعمود الفقرى لجسم القصيدة كلها . فهى بؤرة المواقف ومحور الصور ومركز الإحياءات التى تصدر عنها لتتفاعل معها فى تنويعات مختلفة ثم تعود لتندمج فيها فى ديناميكية متجددة . والمونولوج الشعرى الذى يغطى القصيدة الشعرية كلها ، يرصد الأحداث ويحلل المواقف ويطور الشخصيات من وجهة نظر الزهرة . وفى هذه القصيدة يعزف تيمور لحنه المفضل الذى يبلور فلسفة وحدة الكون التى يمكن ادراكها فى أصغر الأشياء وأبسطها ، إذ يمكن ادراك الوحدة الكبرى من خلال الوحدة الصغرى التى تمثلها الزهرة هنا . فهى ترمز الى كل عناصر الطبيعة الجميلة وأنواع البشر على اختلاف مشاربهم ، مثل العاشق الولهان الذى لم يجد وسيلة للتنفيس عن لوعته سوى قطفها ووضعها على صدره وهى لا تعلم الى أين يسوقها القدر تماماً مثل الانسان فى جهله بمصيره .

وكعادة تيمور فى توظيف أى شكل أدبى طالما أنه يخدم هدفه الفكرى والفنى ، مزج هذه القصيدة بمنهج القصة القصيرة الذى أبدع من خلاله ريادته فى هذا المجال . تحكى الزهرة كيف حملها الشاب على صدره وكيف وصل لبناء كبير اجتاز بابه ودخل فناءه حيث سمعت صفيراً ورأت دخاناً فعلمت أنهما فى محطة كبيرة . سار الشاب على الافريز فى قلق واضح وهو يخرج ساعته من جيبه وينظر فيها ، ثم اجتاحتها موجة عارمة من المشاعر الغامرة وهم لاستقبال شخص لم تر الزهرة أجمل منه : « وحدقت نظرى فى الشخص القادم فوجدته فتاة رقيقة ناعمة هيفاء القوام ، سمراء الوجه ، تلوح عليها ديباجة الحسن ، وينبعث من عينيها بريق العفاف والطهر » .

ثم تعانقا فشعرت بلهيب تلك النار التى كانت تتأجج فى صدريهما وافترقا خشية أن تحرقنى تلك النار . وركبت الفتاة فى عربة من عربات القطار فنزعنى الشاب من صدره واعطانى للفتاة وهو يقول



( اليك هديتي ، اليك زهرة الحب ، اليك نبع الذكرى والوفاء ) فأمسكت  
بي ووضعتني في صدرها .

ثم دق الحارس الناقوس وسمعنا صفير القاطرة تتأهب للرحيل  
فسالت دموع الفتى والفتاة وتعاثتا مرة أخرى ثم سار القطار بين المروج  
الخضراء .

كنت في حديقة القصر زهرة الحسن والجمال فأصبحت على صدر  
الفتاة زهرة الحب ونبع الذكرى والوفاء .

هكذا يحمل النثر سمات الشعر وخصائصه في قدرته على أن يقول  
ويوحى ويشير الى آفاق وأجواء ودلالات أشمل وأعمق وأبعد بكثير من حيز  
المعنى المباشر الذي تعبر عنه الألفاظ والمفردات . فالقصيدة تجسيد  
لمشاعر الانسان تجاه الحياة والمجتمع والوجود والعدم من خلال مشاهد  
متتابعة كأنها شاشة سينمائية زاخرة بالأعماق والألوان والحركات والظلال  
والأماكن والشخصيات والمشاهد والمواقف والحوارات . فالقصيدة تتسلسل  
الى القارىء من خلال حاسة البصر أولا ثم السمع ثم الشم وأيضا اللمس ،  
بحيث تشكل عالما متكاملا يستغرق القارىء بين أرجائه .

تمثل الموقف الدرامي الأساسى في القصيدة في حب الفتى الغنى  
للفتاة الفقيرة التى لم تحصل منه سوى على زهرة الذكرى والوفاء . وبرغم  
رومانسية القصيدة المتدفقة ، فان تيمور كلما أمسك بقلم الكاتب القصصى  
أو المسرحى فان الواقع بوطائه الثقيلة سرعان ما يسحق الحلم والمثال  
وبالتالى يسحق من يتمسك بهما . فقد ظل العاشق يرسل حبيبته  
بانتظام وعاشت هي على نور خطباته التى يبتثها فيها لواعج الهوى ، لكن  
الواقع يؤكد أن البعيد عن العين بعيد عن القلب . فبعد أن لعب الفارق  
الطبقي دورا في التفريق بينهما ، قام البعد المكاني باكمال المهمة ، اذ  
أصاب الملل الحبيب وتولى النسيان نكت العهود ، واستيقظت الفتاة من  
حلمها الجميل لتخاطب زهرتها قائلة :

« يا زهرة ال . . . ونبع الذكرى والوفاء . معذرة أيتها الزهرة  
الذابلة اذ لم أدعك بزهرة الحب فقد جف عوده وتهلمت أركانه . لقد  
نسى الحبيب غرامه ونكت عهده وما قلب الرجل الا كالطائر ينتقل من  
غصن الى غصن » .

ونظرا لأن الاصرار على الحب المثالى في مواجهة وطأة الواقع الجاثم  
على كاهل الشخصيات ، سرعان ما يتحول الى نوع من الانتحار ، فكان  
لابد لهذه الفتاة الأثيرة التى تضاهى الزهرة فى رقتها وعذوبتها ، أن  
تنبل وتندوى وتموت فى مشهد يمزج الرومانسية بالميلودراما بالرمزية  
فى لوحات تشكيلية متتابعة :



« اليوم ناحت النائحات ودوى في المنزل الصغير صراخ تلك الخالة المسكينة . اليوم حملوا جثة الفتاة وساروا بنعشها بين الحقول الى أن وصلوا الى المقبرة وهناك وضعوا الفتاة في حفرة مظلمة ووضعوني على صدرها ثم أهالوا التراب علينا . ونثروا على القبر زهورا قليلة ولكنهم بنلوه بدموع كثيرة » .

ان مزج الشعر بالقصة في هذه القصيدة النثرية ، بلور الصراع بين الواقع والمثال في عالم ينتصر دائما للواقع برغم تشدقه المتجدد بالمثال . واذا كان تيمور قد عالج الواقع في قصصه ومسرحياته ، وعالج المثال في قصائده الرومانسية ، فإنه جسده المواجهة بينهما في هذه القصيدة مستغلا المزج فيها بين النثر كتعبير فني عن الواقع ، والشعر كتعبير فني عن المثال .

في القصيدة النثرية « الهرم الأكبر » التي كتبها تيمور في ١٣ نوفمبر ١٩١٩ ، يقدم تجربة أدبية فريدة من نوعها . فقد تناول موضوع « الهرم الأكبر » من قبل في قصيدة كلاسيكية عمودية ، جسده فيها ضرورة الوعي الحضاري وتجديده بالاستفادة من دروس الماضي لأخذ دفعات متجددة نحو المستقبل ، وقد قمنا بتحليل هذه القصيدة الشعرية في حينها . ثم يعود تيمور الى الهرم الأكبر لاستلهام روح مصر الصامدة في وجه كل مظاهر القهر والبطش وفي مقدمتها الاستعمار البريطاني الذي أصر سبعة زغلول ورفاقه على التصلي له بكل الوسائل والطاقت الممكنة مما أدى الى نفيهم واندلاع ثورة ١٩١٩ التي أشعلت جنوة الروح المصرية وصهرتها في بوتقة أظهرت معدنها الثمين .

ان الهرم الأكبر زاخر بالايحاءات والصور والرموز والمعاني التي يمكن أن تلهم الشعراء بعشرات بل ومئات القصائد . وقد وجد تيمور فيه بغيته كمعادل موضوعي لروح مصر الخالدة وصمودها واجتيازها لكل اختبارات الزمن ومحنه . فهو رمز التاريخ والحضارة والشموخ والرسوخ والسمو والرفعة والجمال دون أي تطبيق مباشر من تيمور الذي ترك القيم التشكيلية للألوان والظلال والأضواء كي تقول كل ما لا يستطيع قوله بالأسلوب التقريرى الذي كثيرا ما يلجأ اليه الأدباء في حمية التعبير عن المضامين القومية . لكن تيمور لم ينس دوره أبدا كفنان وأديب وشاعر ، وأدواته الدرامية والتشكيلية والفنية في ابداع أعماله ، بحيث استفاد في هذه القصيدة النثرية من طاقات الشعر المرسل أو الحر . وقسمها الى فقرات تبلور كل واحدة فيها مشهدا أو موقفا أو رمزا أو صورة في تتابع يبيلور المضمون الرئيسى في نهاية القصيدة :

« يطل على القاهرة من شامق كأنه رسول مجدها القديم .

على صخورهِ العابسة ، وعلى زمالهِ الصفرَاء كتب الدهر بمخالبهِ  
السوداء تاريخ مصر •

- مهشم الجبهة مغمض العينين يلتحف السكون والجلال •
- هو تمثال الحقيقة حلوة كانت أو مرة •
- منه عرفنا مجد مصر القديم ومن بابهِ نسمع أناتها المتتابعة •
- عارى الجسد أسمر اللون يحمل في صدرهِ آلام الأيام •
- لم يضق صدرهِ بالمصائب ولم تذرف محاجرهِ دموع اللأواء •
- ثابت الجأش لم يتحول عن مكانهِ القديم ولم تسلب بعد دماؤه الحمراء •

★★★

- فى سيفجهِ تشعر النفس بالهيبه والحزن •
- هناك تذهب الأم الشاكل لتندب أولادها •
- وهناك يذهب العاشق ليبكى عشيقته •
- وهناك يجلس الشاعر على صخر أصم يذكر مجد بلاده الضائع •

★★★

- عليه مسحة من الجمال لا يعرفها الا كل فنى •
- منه تستمد أنفس المجاهدين قوة هائلة •
- ومنه ينبثق على مصر فى جنح الليل شعاع الأمل •
- هو كتاب الوطنية •

على صفحته الأولى كتبت الحقيقة من ذهب : مصر للمصريين •

فى القصيدة الشعرية قارن تيمور بين المجد القديم متمثلا فى الهرم  
الأكبر والتخلف المعاصر لتقاعس الأحفاد عن تجديد مجد الأجداد ، لكنه  
فى القصيدة النثرية تحول الى طاقة تستمد منها أنفس المجاهدين قوة  
هائلة • ومهما تكاثفت الظلمة وطال الليل فإنه يرسل شعاع الأمل فى  
أرجاء الوطن ليهدى الأحفاد نحو آفاق المستقبل المشرق • فهو كتاب الوطنية  
الخالدة والصامدة ضد كل أنواع القهر والغزو الأجنبى ، اذ مكتوب على  
صفحته الأولى الحقيقة الذهبية التى تؤكد أن مصر للمصريين ، ولن يملكها  
أحد سوى أبنائها لأنه فى النهاية لا يصح الا الصحيح •

وكان محمد تيمور يملك وعيا نقديا عميقا ومبكرا مكنه من التجريب  
والتحديث والاستكشاف فى معظم أنواع الابداع الأدبى من قصة ومسرح  
وشعر ، وتعامله مع نفس المضمون مرة بالقصيدة الشعرية العمودية ومرة  
أخرى بالقصيدة النثرية دليل على عدم تقيده بأية قوالب تحد من انطلاقاته

الابداعية . وهذا الوعي النقدي العميق والمبكر يمكن أن نسنشفه من منهجه في الابداع القصصي والمسرحي والشعري ، كما نلتقطه مباشرة من مقالاته النقدية التي نشرها في مطالع القرن الحالي في مجلتي « السفور » و « المنبر » والتي تدل على رؤية موضوعية ومنهج تحليلي دقيق في وقت كان النقد عبارة عن انطباعات شخصية أو تلخيص مضامين الأعمال الأدبية أو استخلاص العبر والمواعظ الأخلاقية المستفادة سواء على لسان الأديب شخصيا أو على لسان شخصياته . ولذلك آثرنا أن يكون الفصل التالي من هذه الدراسة عن التحديث النقدي عند محمد تيمور .





## الفصل الخامس

---

### التحديث النقلي



## التحديث النقدي

لم يصدر ابداع محمد تيمور الأدبي والفني عن مجرد موهبة فطرية وطاقية تلقائية ، بل كان وعيه النقدي كامنا في الخلفية ، يجنب هذا الابداع الدخول في طرق مسدودة أو متاهات جانبية أو دوائر مفرغة . وقد تجلت ريادته النقدية في نظراته الموضوعية الى الأعمال الأدبية والمسرحية ، وتحليله الفني والعلمي لأسرار الصنعة فيها ، وهذا في وقت كان النقد فيه مجرد انطباعات شخصية بحتة ، أو تلخيص لقصة أو مضمون العمل الفني ، أو استخراج العبرة الاخلاقية وكان المسألة مجرد وعظ يتجنب الملل بتوظيف أدوات فنية مشوقة .

وتنقسم مقالات ودراسات تيمور النقدية الى شقين : شق نظري وآخر تطبيقي . في الشق النظري قدم دراسات نظرية عن منشأ فن التمثيل في فرنسا ، وعن الدراما أو الدرام في القرون الوسطى ما بين القرنين الثاني عشر والخامس عشر ، والكوميديا في نفس الفترة ، ثم التراجيديا في القرن السادس عشر ، ثم التمثيل في مصر . كما خصص دراسات تحليلية لما أسماه بالتمثيل الفني واللا فني وأنواع كل منهما ، وتحليل أسباب نجاح التمثيل اللا فني .

وفي الشق التطبيقي ابتكر دراسات نقدية على شكل محاكمة مؤلفي المسرحيات : فرح أنطون وإبراهيم رمزي ولطفى جمعة و خليل مطران ، بحيث تتضح عناصر وملامح ومناهج كل منهم في التأليف المسرحي من خلال المناقشات الجارية بين الاتهام والدفاع . ولم يقتصر نقد تيمور المسرحي على أساليب التأليف بل امتد ليطغى العروض المسرحية ، خاصة فيما يتصل بالأداء التمثيلي والاخراج ، لأنه مارس التمثيل بنفسه وتكلم عن خبرة ودراية عملية . فقام بتحليل أسلوب الريحاني ، وسلامة حجازي ، وجورج أبيض ، وعبد الرحمن رشدي ، وعزيز عبيد ،

وروز اليوسف ، ومنيرة المهدي ، وعليان ديان ، وآل عكاشة ، وعبد العزيز خليل ، وعمر وصفي ، وأحمد فهمي وغيرهم . أما العروض المسرحية التي نقلها فكانت كلها مترجمة مثل مسرحية « ريشليو » للأديب الانجليزي بالوار ليتون وتعريب ابراهيم رمزي ، ومسرحية « دذرائيل » تعريب أندراوس حنا ، ومسرحية « القناع المزق » للأديب الفرنسي بيير ولف ، ومسرحية « بلانشيت » للفرنسي أوجين بريو وغيرها من التي فتحت نافذة المسرح المصري الوليد على آفاق المسرح العالمي عامة ، والفرنسي والانجليزي خاصة . اذ أن المسرحية المصرية الصميمة لم تولد الا على يد تيمور . وهو ما يسجله له المخرج الراحل زكي طليمات في المقدمة المسهبة والقيمة التي كتبها لكتاب تيمور « حياتنا التمثيلية » عندما يقول :

« يلوح أنه قد تأثر بما كان يراه من سطوع الفرنسية المحضة على كل منحنى من مناحي الحياة في هذا الوسط ، هذه الصبغة الوطنية التي شملت كل شيء من مشاهد ومسرح ومقروء ومتحدث به . فتكونت في نفسه نزعة كان يجاهر بها دوما هي ( تمصير ) الآداب والفنون بمصر ، واعنى بذلك ألا تفوح هذه الآداب والفنون بغير الرائحة المصرية الخالصة ، وأن تكون ذات لون محلي مستقل عن اللون العربي الخاص بتلك البلاد الرملية البعيدة وعن الصبغة الغربية الدخيلة . ولاشك أن هذه مسألة عويصة لم تنتبه اليها الأذهان بعد ، ولم تتنخض عنها الفوضى الفكرية والاجتماعية التي تشمل حياتنا من كل صوب . عمل ( تيمور ) جهده لتحقيق هذا الحلم ، وليست كتابة رواياته المسرحية باللغة العامية ( المصرية الشائعة ) مع تمكنه من العربية الا احدى محاولاته في هذه الجهة ، كذلك اخراجه قصصه الصغيرة في الدائرة المحلية التي يحددها موضوع مصري وعادات مصرية . ويلوح لي أن تأثره بهذه النزعة كان صارفا اياه عن تقويم أسلوبه الكتابي سيما في النثر ، ولاشك أنه فقد نفسه بين هجرة المحسنات الكتابية التي ترمى الى حبكة الأسلوب العربي وما كان يسعى الى ايجاده » .

ومن الواضح أن زكي طليمات لم يقصد بالتمصير المعنى الذي نقصده الآن عندما نقوم باقتباس مسرحية أجنبية وصبغها بالروح المصرية سواء بالنسبة للأماكن أو الشخصيات ، بل كان يقصد المسرحية المصرية الصميمة لحما ودما التي كان تيمور رائدها سواء على مستوى التنظيم النقدي أو مستوى الابداع العملي . لكننا نختلف مع زكي طليمات في أن انكباب تيمور على تجسيد الروح المصرية من خلال مضامين مصرية صميمة قد صرفه عن تقويم أسلوبه النثري الذي تخلى عن المحسنات والزخارف اللفظية فوق في الهوة التي تفصل بين هذا الأسلوب وبين ما كان يسعى اليه من آفاق تعبيرية جديدة في مجال الابداع الفني ، اذ أن جانبا من



ريادة تيمور المتعددة الجوانب يتجلى في تخليص النثر العربى من تلك المحسنات والزخارف اللفظية التى سادت عصور الانحطاط الأدبى والفكرى تحت وطأة حكم المماليك والعثمانيين ، فأطفاة جذوة الإبداع اللغوى والفنى ، وأحالت اللغة الى قوالب جامدة فاقدة لكل نبض وحياة نتيجة لسيادة الزخارف اللفظية من سجع وجناس وطباق ومقابلة على المعنى الذى شحب وتكرر وهزل ، فأصبح ما يمكن أن يقال فى جملة أو فقرة واحدة ، يقال فى صفحات وصفحات ، أى أن الأسلوب كان هدفا فى حد ذاته بدلا من أن يكون وسيلة فنية فعالة فى نقل المعنى ، وبلورة الاحساس ، وتجسيده المضمون الفكرى المطلوب توصيله الى القارى .

أما عن ريادة تيمور فى مجال التحديث النقدى خاصة فى مجال المسرح ، فيقول زكى طليمات بصرفته شاهدا معاصرا لمرحلة التحول الجذرى التى أحدثها تيمور :

« ليس ( تيمور ) أول من نقد فى صحيفة ولكنه أول من كتب على علم بأوضاع وأصول الفن الذى تناوله بكتاباته . أقل ما أسداه ( تيمور ) الى هذه الحركة التى يحق أن تنتسب اليه بأعظم وأكبر قسط من تأسيسها أنه حاول رفع النقد عن التهامل والتحيز ، عن حد ابداء الاحساس الشخصى فحسب ، فأصبحنا نقرأ ونسمع الى جانب ما كان يقضى عيوننا ويصيح سمعنا من تهريف المتطفلة ووقاحة المتعنتة من خربى الذمم ومستطحي الرؤوس جهلا جديدا تدعيه معرفة لا بأس بها ، ويعطره نفس مخلص ، لا يقف فى أغلب جهاته عند المبدأ السوقي المبتذل للنقد الذى يقول ان النقد حق لكل فرد اذ استحسان الشيء أو استنكاره من حقوق الانسان ولا يمنع اتساعه عن نشر شعورهم الخاص الأهوج الذى قلما يمحى رجوع الى أصول واعتداد بجمال وكمال ، مستببها فى سبيل هذه الحرية تضليل العقول . ليس بمتعب ابدا أن نستشرف مركز ( تيمور ) وسط هذه النهضة كناقد وكاتب للمسرح . . . كان الفرد الذى وقف وسط ما يكتنف المسرح من الفوضى والمساوئ الذى وصل اليه تقدم الفن فى بلدنا محاولا - جهده وعلى قدر معرفته - أن يخط نظرية الفن الجميل أو ما يجب أن يكون عليه ويصل اليه فن التمثيل ووضع الرواية من الكمال ، وكان الحكم - رغم بعده عن صلابة الرأى وعمق التحقيق وقسوة الحكم - الذى وضع أكثر رجال هذا الفن فى بلدنا - ممثلين ومؤلفين - تحت نور البحث مظهرًا حسناتهم ومساوئهم وازننا لهم كفايتهم ومجهودهم » .

وعندما تعرض تيمور لتحليل الحياة المسرحية فى فرنسا، لم يقتصر على عرض ما قرأه من كتب ومراجع ، بل كان دائم التحليل والمقارنة على سبيل تقديم الدروس المستفادة للفنانين المسرحيين من أبناء وطنه الذين

لم يسافروا مثله الى أوروبا ولم يعايشوا حياتها الفنية والمسرحية والثقافية كما خبرها هو . ولم يكن مبهورا بكل ما رآه ، بل ساعدته نظرتة الموضوعية على تبين مواطن الضعف الفكرى أو الفنى فى أية ظاهرة مسرحية أو ثقافية تمر به . كان يعترف للأوروبيين والفرنسيين بتقدمهم الباهر فى حياتهم الثقافية والمسرحية ، لكنهم فى الوقت نفسه كانوا بشرا يمكن أن يخطئوا أو يصيبوا . ولابد أن يحكم النقاد عقله الموضوعى والتحليلى قبل أن يترك العنسان لانفعالاته الجياشسة وانبهاره بأضواء الثقافة الغربية . ولعل المرء يعجب من هذا الاتجاه العقلانى الرزين عند تيمور الذى كان لا يزال فى صدر شبابه بكل شطحاته وانفعالاته وانبهاراته بمدينة النور .

وفى دراسته عن « التمثيل فى مصر » قسم تيمور تاريخه الى أطوار، لم ينجح فى الطور الأول لأنه كان شيئا جديدا لم تره العيون من قبل ، أما فى الطور الثانى فكان نجاحه من أجل الألحان ، وفى الطور الثالث من أجل الألحان وجمال المناظر والملابس ، وأما الطور الرابع الذى يعتبره تيمور طور الفن المسرحى الصحيح الذى يسعى الى النضج الفكرى والفنى سواء على مستوى الفنانين أو المشاهدين، فقد كان من الصعب على الجمهور الذى لم يجد فى المسرح سوى تسلية عابرة وترفيه حسى أن يتقبل المسرح الجاد الذى يطرح القضايا الانسانية ساعيا الى تنوير العقول وترقية المشاعر . فقد اكتشف تيمور فى مرحلة مبكرة أن الفن تربية وتعود على أنماط معينة من العروض سواء أكانت رفيعة أم هابطة ، ومن الصعب الانتقال به الى أنماط أخرى لأن هذا يحتاج الى جهد كبير ووقت طويل قد يستغرق جيلا بأكمله . وللأسف فإن الأنماط التى سادت قبل تيمور وعاصرتة كانت من النوع الهابط . ومن هنا كان هجومه الكاسح على الاسكتشات التى قدمها على الكسار وأيضا نجيب الريحاني فى بدء حياته الفنية والتى يصفها بأنها :

« عبارة عن مشاهد مفككة العرى ، مشوهة التأليف ، تجمع بين المواقف المخجلة والنكات القبيحة . ليس فيما يقدمه لنا ( الريحاني ) و ( على الكسار ) من الروايات شئ فنى ، فهى خالية من كل بحث أخلاقى، بل ليس فيها من المواقف التمثيلية ما يصح أن نطلق عليه كلمة ( رواية ) ، ولكن جمهورنا يقبل عليها اقبالا كبيرا ليقضى ساعة من وقته يغسل فيها قلبه من أدران الهموم والأحزان » .

واعتبر تيمور هذه العروض المسرحية نوعا من الأمراض والأوبئة التى تحاصر الفن الجاد من كل جانب بهدف القضاء النهائى عليه . وكان تيمور يخشى أن ترغم الظروف جورج أبيض وعبد الرحمن رشدى على السرور على آثار الريحاني وعلى الكسار بحثا وراء المال الذى يعد قوام كل

مشروع حيوى ، مما يؤدى الى تحويل كل المسارح الى كلياتها وأندية  
ليلية . وبرغم التيار السوقي الجارف لم يفقد تيمور الأمل وواصل  
رسائله التنويرية لدرجة أنه نادى الريحاني بقوله :

« ماضى الريحاني لو بدل قليلا فى نوع رواياته وتحول عن تلك  
الروايات التى لا نرى فيها غير مجموعة من ألحان السوق ، ماضيه لو قدم  
لنا نوعا يجمع بين الفن واللافن . ثم يسير فى طريق التغيير والتبديل الى  
أن يصل الى الفن الصحيح ، ولكنه يخشى أن يصادم تيار الجمهور فيفقد  
فى سبيل ذلك ما أتاحه به مجهوده الكبير . نحن نسأله بعض التوضيحية  
وليس ذلك بعزيز ، والجمهور طوع اشعارته فى كل حين . وليعلم أن  
للتوضيحية لذة تعادل لذة النجاح وتزيد عليها اذا كان لهذه التوضيحية نتيجة  
محمودة كالتى ننتظرها من وراء توضيحه القادمة . »

ومن الواضح أن نداء تيمور لم يذهب أدراج الرياح ، فقد طور  
الريحاني فنه المسرحى بعد ذلك ، وانتقل من مرحلة اللافن الى الفن على  
حد تعبير تيمور ، واستطاع أن يفسح لفنه مكانة أثيرة على خريطة المسرح  
المصرى . فقد مارس تيمور تأثيرا واعيا على جيله ليس من منطلق حماسه  
وعشقه للمسرح الجاد فحسب بل على أساس علمى راسخ من البصيرة  
النقدية الثاقبة والوعى الدرامى الناضج . فمثلا نشر فى جريدة «السفور»  
فى ٦ نوفمبر ١٩١٩ تحليلا لمفهومه عن التمثيل الراقى أو التمثيل الفنى  
كما يسميه ، وضع فيه أيدي المختصين والمشاهدين والقراء على الأصول  
الفنية والعلمية والعملية لهذا الفن . ولم يكن تيمور يفرق بين التأليف  
والتمثيل والخراج إذ أنها كلها تشكل فى نظره منظومة واحدة ، بحيث  
يصعب التفرقة الكاملة بين هذا العنصر أو ذاك . فما يكتبه المؤلف ،  
يصممه المخرج ، ويؤديه الممثل ، والثلاثة لابد أن يكونوا فريقا متناغما .

يعلم تيمور جيله كيف يعبر المؤلف عن حدث درامى معين استقطعه  
من الحياة من خلال استقدامه لشخصيات تجسد أبعاد هذا الحدث ، وتأتى  
أفعالا قد تتصارع فيما بينها لكنها لا تخرج عن سياق الحدث . وعلى  
المخرج أن يساعده الممثل على تجسيد وتحريك وأداء الخصائص التى تميز  
الشخصيات من لؤم أو كرم أو جبن . . . الخ . كذلك يتحتم على فريق  
العرض المسرحى مراعاة الصبغة المحلية حتى يمكن خلق الجو النفسى الذى  
يستوعب المشاهدين من خلال انفعالهم به ، فاذا كان الحدث فى فرنسا  
فلا بد أن توائم تفاصيله أخلاق وعادات ومفاهيم وسلوكيات هذه البلاد ،  
أو فى مصر فلا بد من خلق الجو المصرى من خلال الأخلاق والعادات  
والاشارات والحركات ، وهذا يتطلب التشبع بهذا الجو اذا لم يكن فى  
الامكان معاشته على أرض الواقع . ولاشك أن لمهندس المناظر والملابس  
والاضاءة دورا أساسيا فى هذا المجال .



ويركز تيمور على دور المؤلف منذ البداية لضرورة أن يكتب مسرحيته بطريقة فنية بعيدة عن السأم والملل . وإذا كانت الدراسة والمران أسلحة الكاتب المسرحي في الإبداع ، فإن الموهبة هي منحة من الطبيعة يصعب أن تتوافر لكل كاتب ، وحتى إذا توافرت فإنها لا يمكن أن تكون بنفس القدر لأنها تتراوح بين درجات متعددة من العنفوان والهزال . وإدراك الفنان لنوعية موهبته وإمكاناتها شيء ضروري حتى يوظفها على أحسن نحو فكري وفني ، ولذلك يطلب منه تيمور أن يحصل نفسه جيدا فإذا رآها تنزع للحزن فعليه أن يتفوق في التراجيديات والميلودراما ، وإذا كانت تنزع للضحك والمرح والهزل فعليه أن يشق طريقه في مجالات الكوميديا والفارس غير هباب ولا وجل ، لأنه في هذه الحالة سوف يملك قوة الدفع التي ستمكنه من المواصلة والاستمرار دون ضغط على نفسه كي تمنحه ما لا تملكه .

أما على مستوى الشكل الفني أو البناء الدرامي فيطلب تيمور من الكاتب المسرحي أن يقسم مسرحيته إلى فصول ومناظر ومشاهد ، تتطور فيها المواقف في إطار الحدث الرئيسي والمضمون الفكري فيها . وأن يكون إيقاع الأحداث المتفرعة من الحدث الرئيسي أو التي تصب فيه محكوما بوعي فني وحس درامي بحيث لا يصاب المتفرج بالسأم والملل . فإذا انتابا المتفرج فإن صيلته تنقطع بينه وبين ما يدور على المنصة ، وربما تحول هذا الانقطاع إلى رفض ونقمة على العرض الذي أضاع وقته وماله في مسرحية سقيمة ، في حين أنه جاء طلبا للمتعة والبهجة . كذلك فإن المضمون الفكري الجاد لا يمكن أن يكون حجة أو ذريعة لتقديم عرض مسرحي ممل وثقيل الظل لأن الدراما تملك من الأدوات والوسائل والأساليب والحيل المشوقة ما يمكن أن يوصل أصعب المضامين الفكرية والأفكار الفلسفية إلى المتفرج العادي بأيسر السبل وأمتعها فكريا وأنفعاليا .

لكن تيمور لا يقصد بهذه السبل المتعة والمثيرة والمسلية ، اللجوء إلى افتعال المفاجآت المقحمة على النص أو استعراض الأجساد شبه العارية على المنصة لجذب الجمهور الذي لا يهمه من الحياة سوى الاثارة الحسية وإهدار الوقت فيما لا يفيد . ومع ذلك يؤمن تيمور بتقديم وتجسيد كل سلبيات الحياة وعوراتها إذا كانت هناك حتميات درامية في النص تبرر معالجتها مثل :

• شخص الخليع أو شخص المومس الفاجرة إذا اقتضته حادثة روايتك ، لأنك إذا فعلت ذلك أخرجت للناس رواية مبتورة عرجاء ، ولكني أريد ألا تخرج على المسرح عددا من النساء ذوات الملابس العارية والوجوه المصبوغة لا تتطلبها الرواية وليس لها بها أدنى علاقة لأنك بذلك تخرج للناس رواية خارجة عن أصول الفن التي يتبعها الكتاب في أمة راقية .



أو مثلا تأتي بمنظر وملابس مذهشة لا علاقة لها بالرواية أيضا أو تملأها بالمفاجآت الغريبة التي لا تطابق الواقع ، كل هذه عيوب كثيرة تذهب برواء الرواية وتلقى بها في هوة التدهور ،

هكذا يتبدى لنا الوعي الفنى والدرامى والمسرحى عند تيمور كارقى ما يكون ، خاصة عندما نضع فى اعتبارنا أنه كتب هذا التحليل المنهجى فى مطالع هذا القرن حين كان المسرح المصرى وليدا لا يعرف أحد مصيره بعد . وكان أول من وجه أنظار المسرحيين العرب والمصريين الى الوحدات الثلاث : الزمان والمكان والحدث التى يسميها وحدة العمل ، وذلك نقلا عن المسرحيين الفرنسيين الرواد الذين اشترطوا وحدة الزمان بحيث لا تزيد مدة وقوع أحداث المسرحية على أربع وعشرين ساعة ، وذلك للحفاظ على قوة تأثيرها فى نفوس المشاهدين ، لأنهم كانوا يعتقدون أنهم لو أطلقوا للكتاب العنان ، وتجاوز الزمن المحدد لأحداث مسرحيته ، فإن تأثيرها فى الجمهور سرعان ما يتسبب ويضيع ، وذلك لطول الزمن وتشتت الأحداث وتناثر المواقف . والطريف أن تيمور كان واعيا باحتمالات عجز القراء عن فهمه فيقول : « ولا أقصد بذلك أن زمن تمثيل الرواية على المسرح يكون أربعاً وعشرين ساعة ولكنى أقصد أن حادثة الرواية يكون حدوثها فى ذلك الزمن » .

ثم ينتقل الى شرح وحدة المكان التى تحتم عدم تغيير المنظر فى جميع الفصول ، والتى اشترطوها لنفس السبب الأول المرتبط بوحدة الزمان . ثم وحدة الحدث أو وحدة العمل كما يسميها تيمور والتى تشترط أن يكون الحدث واحداً وأساسياً بحيث تدور حوله جميع عناصر المسرحية وترتبط به ارتباطاً شديداً ، أى أنها تنبع منه وتصب فيه دون أى تشتيت بعيد عن إطاره . كذلك اشترط الرواد المسرحيون الفرنسيون تفضيل اختيار المضامين التاريخية بحيث تكون جميع شخصيات المسرحية من طبقة الملوك والأشراف مما يجعل المتفرج يشعر بعظمة المضمون وقيمته التاريخية ، وخاصة أن المسرحية مكتوبة بالشعر .

ويوضح تيمور أن هذه الدراما أو التراجيديا الكلاسيكية نبغ فيها كورنى ورأسين ودوترو وغيرهم ممن طبقوا هذه الشروط والمواصفات تطبيقاً يكاد يكون حرفياً على مسرحياتهم . واستمر هذا الاتجاه الى أن سئم الشعراء والكتاب المسرحيون هذه القوالب الجامدة ، خاصة عندما اكتشف فيكتور هيجو رهادة شكسبير فى تعظيم هذه القيود التى تحد من انطلاق الأدباء الإبداعية . وسار هيجو على نهج شكسبير فى استخدام أزمنة مختلفة ، وأماكن متعددة ، وأحداث متنوعة تبلور مضمونه من جوانب وأبعاد كثيرة . كذلك لم يتقيد بالتاريخ . أو اختيار جميع شخصياته من

طبقة الملوك والعظماء ، وأطلق لنفسه العنان في كتابة مسرحياته بالشعر أو بالنثر . ويواصل تيمور تحليله لانجازات هيجو فيقول :

« ولقد اتبع في جميع ذلك المبقرى شكسبير ولكن شكسبير قيد نفسه بالعوامل الخمسة التي ذكرناها . أما هيجو فقد أراد تقييد نفسه بنفس هذه العوامل ، ولكنه لم ينجح في تحليل أشخاص رواياته ولهذا لم يصل فيكتور هيجو بالنوع الجديد الذي أتى به الى فرنسا ( الدرام ) الى قمة المجد ، وبقي شكسبير نسيج دهره في هذا النوع ، فهو أبو الدرام في العالم الانساني » .

وكانت هذه العوامل الخمسة هي التي حددها تيمور بالارتباط بسياق الحدث الرئيسى مهما تعددت تفريعاته وتنوعت ، وتطابق مستوى الشخصية مع منطقها وسلوكها وأخلاقها ، والتشبيح بالجو المحلى الذي تدور فيه الأحداث ، وتجنب السأم والملل ، ووعى الكاتب بإمكانات موهبته وميولها ، والاهتمام الدائم بحتميات الشكل الفنى والإيقاع المميز له . فهذه العوامل ليست شروطا مثل الوحدات الثلاث بل هي في حقيقتها أصول الصنعة المسرحية وأسرارها التي لا بد أن يتمكن منها أى كاتب مسرحى مهما اختلفت الاتجاهات والمدارس والمذاهب المسرحية التي ينتمى اليها الكتاب .

ثم يترك تيمور تحليل التراجيديا الى تحليل الكوميديا الأخلاقية التي تلقى أضواء ساطعة على نوايا البشر الخفية وسلوكياتهم الظاهرة من خلال اضحاحك المتفرج وادخال السرور الى قلبه . لكن يفترض في الكوميديا الناضجة ألا يخرج فيها الضحك والهزل عن اطار الحدث الرئيسى في المسرحية ، كما أنهما ينتجان من التفاعلات الجارية داخل هذا الاطار . ويستشهد تيمور بكل من مولير ورينان وماريفو وبومارشيه وديماس الابن وميل أوجيبه في هذا الصدد . ثم ينتقل الى ( الكوميديا دراماتيكية ) التي تمزج الكوميديا الأخلاقية بالأحداث الدرامية الجادة ، والتي استخدمها تيمور في مسرحيته « العصفور في القفص » و « الهاوية » على وجه الخصوص . كذلك يحلل الكوميديا الاجتماعية التي تبلور نظرية اجتماعية يحاول المؤلف تحليلها واثباتها من خلال توجهات شخصياته الفكرية وبيئاتها الاجتماعية ، وأيضا الكوميديا التاريخية ( الكوميديا هيرويك ) التي تضحك الجمهور وتتجلى فيها الشجاعة والاقدام والتضحية بالنفس وربما ختمت بالموت مثل مسرحية ادمون روستان « سيرانو دي برجراك » .

وإذا كان تيمور من أنصار الحرية في التعبير الفنى ، بالتخلص من قيود الماضى وقوالبه المتحجرة ، فهو أيضا ضد القوضى التي تتنافى تماما مع

الحرية ، ذلك أن الابداع الفنى هو من أروع أنواع النظام والتناغم والتشكيل الجمالى التى بلغها العقل الانسانى . يقول تيمور :

« ورب قائل يقول : الفن حر طليق يصح لنا أن نبدل ونغير فيه ونحن نوافقه على ذلك ، ولكننا نذكره بأن الحرية لا تسمح للناس بأن يطرقوا باب الفوضى تحت اسم الحرية ، ففكتور هيجو أطلق لنفسه العنان وقلد شكسبير . وديماس أطلق لنفسه العنان أيضا وكتب نوع الكوميدي ذات النظرية الاجتماعية ، وروستان حل قيود الفن أيضا وكتب رواية شانتكلير مخرجاً لنا على المسرح أشخاص روايته فى أشكال الحيوانات ولكنهم لم يخرجوا عن عوامل الفن ، أى أنهم لم يطرقوا باب الفوضى وهو ما سنكتب عنه فى نوع التمثيل اللافى » .

وهذا التمثيل الذى يسميه تيمور باللافى ينحصر عنده فى أربعة أنواع : أولها الميلودراما ، وثانيها الجرانج جنيول ، وثالثها الفودفيل ، ورابعها الريفو . وكان النوع الأخير هو أكثر الأنواع انتشاراً فى زمن محمد تيمور ولذلك هاجمه بشدة فى أعمال على الكسار ونجيب الريحانى المبكرة لأنه رأى فيه أخطر تهديد للتمثيل الفنى الجاد فى مصر .

يرى تيمور أن الميلودراما عبارة عن مسرحية يفترض صاحبها السذاجة فى جمهوره ، ولذلك يسعى بأية وسيلة للتأثير فيه بإفترار المفاجآت التى تهز أعصابه أو حتى تحرقها . فيستخدم الصدف غير المبررة ، والمواقف المغرقة فى الحزن والكآبة حتى يستدر دموع الجمهور ، ويصل الى قمة براعته عندما يجعلهم يكون ويولولون حزناً على ما يدور على المنصة . فنجد مثلاً رجلاً بريئاً ومتهماً بجناية عظيمة ، ويساق الى ساحة الإعدام لتنفيذ الحكم فيه ، لكنه فى اللحظة الأخيرة يتم إطلاق سراحه لسبب غريب يفتعله المؤلف لحرق أعصاب الجمهور . ولا يتطابق مع منطق الوقائع والأشياء لمجرد أن الكاتب قرر أن ينقذه بعد أن التف حول عنقه حبل المشنقة أو وضع تحت حد الجيلوتين . وهى أحداث فاقدة للمصداقية المنطقية والفنية لأنها تتنافى مع العقل ولا تهتم إلا بإثارة الانفعالات البدائية والفجة كذلك فإن الشخصيات غير مقنعة لأنها لا تمت الى جونا المحلى أو حتى الى عالمنا الانسانى بصلة ، ناهيك عن عجز الكاتب على تحليلها من الداخل وتفسير حركاتها من الخارج . أما بناء المسرحية فيعتمد على الصدف والمفاجآت المفتعلة التى تلهى الجمهور عن الشعور بتفككه وتدهوره وانهيائه . وقد تجلّى هذا النوع من الميلودراما فى المسرح المصرى الذى عرض مسرحيات مثل « اليتيمتين » و « القاتل أبى » و « الممثلة فيوليت » .



أما النوع الثانى وهو الجراندينيول فلم يمثل على المسرح المصرى منه سوى مسرحية « قبلة فى الظلام » وهو يشبه الميلودراما وان كان يبالغ فى بشاعة المضمون الى الدرجة التى تقشعر منه الأبدان ، كما لايزيد على فصل أو فصلين على أكثر تقدير لأن المتفرج يتأثر بشدة بعناصر الرعب والبشاعة والقسوة اذا ما تتابعت أمامه دفعة واحدة .

أما النوع الثالث فهو الفودفيل الذى يبالغ فى الهزل لاثارة أكبر قدر ممكن من الضحكات كما تبالغ الميلودراما فى اثارة أكبر قدر ممكن من شهقات الرعب . والمؤلف أيضا لا يهتم بتحليل شخصياته وتفسير دوافعها وحركاتها ، ولا يصل الى استخدام الأحداث المعقولة بل لا يتورع فى شحن مسرحيته بالنكات البذيئة والمواقف الاباحية والمفاجآت المفتعلة ، والصدف الفجة . فالقيم الأخلاقية ليست من اهتمامات الكاتب الذى يسعى لتغذية غرائز المشاهدين لجذب أكبر عدد ممكن منهم ، وبالتالي أكبر قدر ممكن من المكسب . ويضرب تيمور مثلا على هذا النوع بمسرحية « خلى بالك من اميلى » و « ليلة النخلة » اللتين يعلق عليهما بقوله المتسائل فى ضيق :

« قل لي بالله ، أى درس يأخذه الجمهور عن رواية لا تجد فى مجموعها الا مفاجآت بين الخليفة والزوجة وبين الوالد وخليفة ابنه وبين خليفة الوالد وزوجة الوالد . كل هذه مفاجآت غير معقولة ولكن المؤلف يأتى بها ليضحك الجمهور » .

أما النوع الرابع وهو نوع الريفو فهو مجموعة من الألحان تنشدها جماعة على المسرح مضافا اليها بعض مناظر لا علاقة لها بهذه الألحان . بيد أن الريفو اذا كان محكم الصنع فهو خير من مسرحية غير محكمة الصنع ، لكن تيمور يشترط فيه أن يكون خاليا من الألفاظ البذيئة والمواقف الاباحية ، أما اذا مزج بهذه العناصر الهدامة فانه يصبح أشد خطرا من الفودفيل على الآداب والأخلاق .

هذا هو التمثيل اللافى الذى يهدد باجتياح التمثيل الفنى فى طريقه ، لكن نظرة تيمور الموضوعية جعلته ينتقد العوامل السلبية التى تنخر فى بنيان هذا الفن الجاد من الداخل ، منها على سبيل المثال تقديم المسرحيات المترجمة البعيدة عن روح الشعب المصرى وأخلاقه وعاداته . مما يفسر اتجاه تيمور نحو كتابة المسرحية المصرية العصرية الصميمة ليفتح المجال أمام الكتاب سواء من جيله أو من الأجيال التالية لارساء قواعد مسرح مصرى حقيقى . يقول :

« ليس التمثيل هو أن تقدم للجمهور روايات أفرنكية قيمة محبوكة الوضع ولكن التمثيل هو أن تقدم للجمهور روايات تبحث فى شئونه العصرية ليأخذ منها درسا يستفيد منه » .



أما السبب الثانى فى تدهور المسرح الجاد فهو سوء الإدارة لأن صاحب المسرح أو مديره يقتصر فى الصرف على الانتاج المسرحى خوفا من ضياع رأسماله عملا بمبدأ « اصرف قليلا تربح كثيرا » ، لكن النتيجة الفعلية أنه يصرف قليلا ويربح قليلا وربما أقل ، ولو سار على مبدأ « اصرف كثيرا لتربح كثيرا » لتغير حاله وذاق طعم النجاح والكسب . كذلك فان المدير ليست له دراية علمية أو عملية بفن الإدارة ، فهو غالبا ما يكون ضعيف الارادة ، مهزوز الشخصية ، كثير الكلام ، قليل الانتاج .

أما السبب الثالث فهو أن جمهور المسرح المصرى ليس بالجمهور الفنى بعد ، فالاكثرية فيه لا تقدر الزوايا الفنية حق قدرها فيه . وقد شعر تيمور بأن الأسلوب المتاح لتطوير المسرح والارتقاء به يكمن فى تربية الجمهور بالتدريب للتحويل من الاقبال على النماذج الهابطة الى الاستمتاع بالنماذج الرفيعة ، اذ من العبث مصادمة التيار الجارف .

وتتجلى نظرة تيمور الموضوعية أيضا فى تحليله لايجابيات التمثيل اللائق أو المسرح التجارى الذى استطاع بها أن يهدد المسرح الجاد ، وفى مقدمتها الاتقان ، اذ يبدو أنه يريد أن يشعر المتفرج بأنه جاء ليمتع بصره فى مكان مريح كى يحصل على مقابل ما أنفقه وأكثر . فالاتقان واضح فى الملابس والمناظر والستائر والأثاث بصرف النظر عن القيمة الفكرية والفنية التى يقدمها العرض المسرحى . بل ان هذا المسرح التجارى لم يخل من عمالة من قامه سيد درويش الذى أعاد صياغة الوجدان الموسيقى العربى المصرى وكان نقطة تحول فى تاريخ التخت الشرقى كله ، مما دفع بتيمور نفسه ليكتب له أوبريت « العشرة الطيبة » فى عام ١٩٢٠ . يقول عنه بصفته أحد رواد المسرح التجارى :

« وظهر بينهم الأستاذ الموسيقى الشهير الشيخ سيد درويش مخرجاً لهم على المسرح ألحاناً لم تسمع بها أذان المصريين من قبل . ولا أغالى فى القول لو قلت : ان الشيخ سيد هو أكبر موسيقى مصرى جمع بين العبقرية والذوق المسرحى ، فوجوده فى عالم المسارح حسنة من حسنات الدهر » .

كذلك حرص المسرح التجارى على لمس رغبات الجمهور العربى لرواده ، وتحقيق هذه الرغبات بقدر الامكان حتى لو خرجت عن مجال الفكر الراقى والفن الرفيع . لكن تيمور فى الوقت نفسه يؤكد أن الفن لا يعنى بالضرورة الجهامة وثقل الظل والأداء المنفر المبالغ فيه خاصة عندلقاء الخطب والصبر الاخلاقية أو وقوع الشخصية فى محنة نتيجة لغدر المجتمع ، اذ أن الأمر كله فى النهاية هو فن بكل ما تحمله هذه الكلمة من معانى الجذب الراقى والمتعة النفسية الراقية . فالمتعة شرط أساسى فى

أى فن والا هجره الناس لأنهم ليسوا على استعداد للجلوس فى مكان التلميذ الغنى البليد الذى كتب عليه أن يتجرع مرارة الدرس عن ظهر قلب .

ولذلك لا يشجب تيمور التمثيل اللافتى أو المسرح التجارى ، بل يتخذ منه قاعدة للانطلاق نحو المسرح الجاد وذلك بالتربية المتدرجة للجمهور عليه . ولا بد أن نسجل لذلك الجيل الرائد تقديره لرسالة الفن ورغبته القوية فى احترام ذاته بحل المعادلة الصعبة التى تجمع بين الرواج التجارى والفن الجاد الرفيع حتى لو كان كوميديا . ولذلك وجد نداء نيمور صدى حميما ورائعا فى نفس نجيب الريحاني الذى أعلن عن عزمه الاكيد على أن يتدرج بالجمهور فى رفق الى أن يصل الى عتبات الفن الرفيع ، وذلك بتقديم مسرحيات تجمع بين التسلية الرقيقة والمتعة الراقية وبين السمعة الحانية والضحكة العذبة ، بدلا من الاسكتشات الهزلية التى اشتهر بها وفى مقدمتها مغامرات كشكش بك عمدة كفر البلاص . وبالفعل كون نجيب الريحاني مع رفيق عمره بديع خيرى ثنائيا رائعا حقق هذه المعادلة الصعبة الى حد كبير بالنسبة لجيله سواء فى المسرحيات أو الافلام السينمائية التى لا تزال الأجيال المتتالية تقبل على مشاهدتها بشغف كبير .

ولعل الدرس القيم الذى يمكن أن نستفيد منه من الحس النقدي الرفيع عند تيمور أنه لم ينقد للتجريح والهدم بل كان ينقد للتنوير والبناء . ولذلك يقول :

« هذه هى كلمتنا عن التمثيل الفنى واللافتى ، ونحن مغتبطون بما كتبناه لأننا لم نهجم أحدا ، بل شرحنا حقيقة الحال وكتبنا ما أملاه علينا ضميرنا لنصرة ذلك الفن الجميل الذى كاد أن يختفى من ديارنا » .

وكان نتيجة لهذه الروح الحضارية الموضوعية أن الحياة الفنية والمسرحية لم تصبح ميدانا للصراع والتجريح والتشهير والهجوم ثم الهجوم المضاد وهكذا . كانت مصداقية تيمور النقدية واضحة للجميع ، ولذلك لقي آذانا مصغية وقلوبا مفتوحة لأنه كان يهدف أساسا الى التطوير والتقدم والابداع المسرحى الذى يمكن أن يصمد لاختبار الزمن الذى لا يرحم المدعين والانتهازيين والمتسلقين وراكبى الموجة الذين قد يطفون على السطح فى مرحلة عابرة ، لكن سرعان ما تطوهم الموجة الى أعماق النسيان الممتمة . وكان الحس النقدي عند تيمور قد مكّنه من التفرقة بين المدعى والأصيل ، وبين الغث والسمين فى مجال المسرح التجارى فوجد فيه مواهب متألقة بل وعبقريات واعدة بالكثير من أمثال سيد درويش ونجيب الريحاني وبديع خيرى فأراد أن يقتنصها بنقده الموضوعى الحانى الناضج الى رحاب الفن الرفيع ، فكانت ريادته ناجحة وموفقة فى هذا المجال .

وقد تعددت أساليب تيمور النقدية فلم يكتف بالنقد التحليلي والتقريرى المباشر ، بل استغل موهبته القصصية والمسرحية فى كتابة ما اسماء « محاكمة مؤلفى الروايات التمثيلية » وهى مجموعة مقالات تمزج السرد بالحوار بالتعليق والتحليل ، نشرت تباعا بجريدة « السفور » عام ١٩٢٠ ، بحيث يمكن أن تجذب القارئ العادى الذى لا يحتمل قراءة النقد الفنى المباشر ، لأن المقالة السردية والحوارية فى هذه الحالة ستتحول الى جرعة نقدية ممتعة ومسلية ، لابد أن ترسخ فى نهايتها التوجه النقدى والتحليلى فى ذهن القارئ دون معاناة أو جهد . وقد كان تيمور واعيا بهذا المنهج الذى ابتكره لدرجة أنه كتب مقدمة لهذه المحاكمات يوضح فيها وسيلته وهدفه قائلا :

« أتقدم للقراء الكرام بنشر هذه القصة الخيالية بعد أن ترددت كثيرا فى نشرها خشية اغضاب اخوانى الممثلين وأصدقائى المؤلفين . لم أقصد اهانة أحد منهم وحاشا أن أفعل ذلك ، بل انى أجل كل مؤلف وممثل عن أن يتسرب لرأسه هذا الرأى الضئيل . ولكنى أردت تقليد كتاب الغرب الهزليين فيما يكتبونه عن شخصيات أصدقائهم وأمائنا مجلاتهم وجرائدهم تشهد بذلك . لهذا أستحلف اخوانى المؤلفين والممثلين ألا تزعجهم هذه القصة ، وألا يروا فيها الا صورة هزلية ، أمل أن تدخل السرور على قلوبهم قبل أن تدخله على قلوب من ليس لهم بالفن غير علاقة المتفرج المشاهد » .

ولابد أن نسجل لتيمور هنا خاصيتين أساسيتين فى منهجه النقدى الرائد : الأولى حرصه الشديد على عدم اغضاب من يوجه اليهم النقد اذ أن العملية النقدية لا تمت للهجوم أو الخصومة بصلة من قريب أو بعيد ، بل هى عملية تنويرية تحليلية لصالح كل الأطراف المعنية ، والثانية تواضعه الشديد حين يؤكد أن رأيه ضئيل يمكن الأخذ به أو يبعثه اذا صادف قبولا ، أو رفضه كأنه لم يكن اذا لم يحظ بمثل هذا القبول . فقد كان تيمور يؤمن فى نقده بالمبدأ القائل بأن « الاختلاف فى الرأى لا يفسد للود قضية » . فالآراء كلها قابلة للأخذ والعطاء والنقاش والتحليل والالتقاء فى منتصف الطريق اذا تفاعلت بأسلوب موضوعى وديمقراطى لا يبغي غير وجه الحقيقة . وليس هناك من يملك أن يحيل رأيه الى أمر صارم على الجميع الانصياع له ، لأن صرامة المواجهة المتحجرة بين الآراء لا تعنى سوى الصراع والتشردم والخصومة وغير ذلك من معوقات وسلبات الحياة الثقافية والفنية .

أما الصورة الهزلية التى يتكلم عنها تيمور فيقصد بها فى الواقع أن روح الدعابة السليمة كقيلة بتمير الآراء والأفكار دون حرج أو حساسية بحيث يتلقاها الطرف الآخر بروح ودية حميمة . كذلك فان



قدرة تيمور على المعالجة الكوميديّة التي تجلت في مسرحياته ، كانت وسيلة ناجحة في هذه المحاكمات لادخال السرور والبهجة على قلوب المؤلفين والممثلين من قرائها ، وبالتالي فإن كل احتمالات النفور أو الرفض أو الحساسية لابد أن تزول مع هذه البهجة الغامرة والود الذي لابد أن يكون متبادلا ، ويتم تبادل الآراء والأفكار من أجل المزيد من التنوير والتطوير والتقدم الى آفاق جديدة .

وهذه المحاكمات تدور في محكمة التمثيل التي اختيرت لها دار الأوبرا السلطانية مقرا لها . وهي تجمع بين السرد القصصى والحوار الروائي والفانتازيا الخيالية التي تستلحق الكتاب المسرحيين من الهندى الآخرة ومن عصور قديمة ، سواء المصريين أو العرب أو الأجانب للتمثيل أمامها للدفاع عن أخطائهم التي ارتكبوها في حق التأليف الدرامى والابداع المسرحى . ولم يكن الاستدعاء بطريقة متحضرة أو ودية بل تم القبض عليهم وايداعهم في قفص الجناسة المذنبين !! لكن بعضهم جاء من الدار الآخرة بمحض ارادته مثل الشيخ سلامة حجازى لمتابعة محاكمة اخوانه المؤلفين لعل في وجوده فائدة لسير العدالة .

والطريف أن تيمور يتعامل معهم ويتبادل أطراف الحديث الشيق معهم كما فعل دانتى من قبل عندما تصور نفسه وقد انتقل الى العالم الآخر ليتجول بين أربائه ويتحدث ويتحاور مع الكتاب والشعراء والأدباء والفنانين والمفكرين ، ذلك مع فارق بسيط أن دانتى انتقل اليهم في ملحمة الشهيرة « الكوميديا الإلهية » في حين أن تيمور جعلهم يعودون الى الأرض في رحلة مضادة لرحلة دانتى . ولم تقتصر المحاكمة على الراحلين فحسب بل امتدت لتشمل الأحياء أيضا ، لأن الأعمال والانجازات الفنية هي الفيصل في النهاية سواء أكانت من ابداع راحلين أو أحياء !

وتدور حوارات وتحدث لقاءات في منتهى الطرافة قبل المحاكمة بين سلامة حجازى ومحمود رحمى الذى كان مساعدا له وتصور أنه سيحتل مكانته بعد رحيله لكنه فشل فشلا ذريعا لأن الموهبة هي منحة من الله ولا يستطيع انسان مهما أوتى من قوة أن يفتعلها . وتتواصل اللقاءات والحوارات بين محمد تيمور وأحمد فهمى ، ثم بينه وبين عزيز عيد وسيد درويش لنسمع هجوم عزيز عيد على جورج أبيض الذى كان يغط في نوم عميق في مقعده . ويواصل تيمور تنقله بينهم ليسجل لنا حوارا ساخرا بين نجيب الريحاني وعمر وصفي ومحمد بهجت ، يصور أبعاد المنافسة الفنية الشريفة التي كانت مشتعلة بين هؤلاء الرواد . ولم يخل سرد تيمور القصصى والحوار من النقد بل والسخرية الرقيقة من الأسلوب المبالغ فيه الذى ميز ملامح الأداء التمثيلى في ذلك العصر ، والذى أحال اللقاء المسرحى الى نوع من الخطب المجلجلة . يقول تيمور :



« وسمعنا في هذه الآونة صوتاً غريباً مخنوفاً قادماً من باب الأويرا  
إلى البوفيه ، وإذا بي أرى عبد العزيز خليل لابساً ملابس دور عامر في  
رواية ثارات العرب ومردداً دوره بصوته المعروف ، فأردت الاقتراب منه  
ولكن جورج أبيض استيقظ من نومه وهجم على عبد العزيز خليل وهو  
يصيح :

— إلى الوراء • إلى الوراء • المنديل • المنديل • • حاشا أن تساويني  
في الصباح يا عبد العزيز • اسكت • اسكت • ان « تجعيرتك » المخنوقة  
مهما بلغت عنان السماء فهي لا تساوي « تجعيرتي » الالهية • إلى الوراء •  
إلى الوراء • المنديل • المنديل • وداعاً للبوق والطنبور فان حياة عطيل قد  
انتهت •

وسكت عبد العزيز وانزوى في ركن من أركان البوفيه واقترب منه  
محمود حبيب يحمل في يده مروحة عجيبة وأبتداً في هزها على رأس  
عبد العزيز وهو يقول :

— نم يا عبد العزيز آمنا • لا تحاول التغلب على مروحة الموتى فقد  
انهزم أمامها الشيخ من قبل •

أما جورج أبيض فقد عاد إلى سباته العميق وهو يغط غطيظاً أفزع  
الشيخ وحبيبا وأبا العدل قبل إفزع الأحياء من الممثلين •

ثم يعبر تيمور على لسان الممثل عبد الرحمن رشدي عن قدرات الممثل  
المتمكن الذي يستطيع أن يؤدي جميع الأدوار من التراجيديا الجادة  
العباسية إلى الريفو الخفيف الهازل • ويواصل تيمور تجواله بين منيرة  
المهدية ، ومحمد عبد القدوس ، وكامل الخلعي ، وزكي طليمات ، وسليمان  
نجيب ، وأحمد علام ، وأحمد حافظ ، وعبد المجيد شكرى ، وحسن ثابت •  
وتتناثر الأحاديث والمناقشات حول العقبات التي يواجهها الفنانون مما جعل  
عبد القدوس يعود إلى عمله بوزارة الأشغال ، وزكي طليمات إلى حديقة  
الحيوانات إذ لم يعد فن التمثيل يستطيع أن يقيم أود العاملين في حقله •  
ثم ينتقل تيمور بين روزا اليوسف وميليا ديان ليستمع إلى أحاديث حول  
الصراع والتردد بين التراجيديا والفودفيل وغير ذلك من أبعاد الباتوراها  
المشوقة التي يستعرضها تيمور أمامنا ويستعرض معها حياة العصر الفنية •  
ولم يقتصر النقد والتحليل على التأليف والإخراج والتمثيل بل امتد  
ليشمل الموسيقى والغناء أيضاً إذ نسمع سلاسة حجازي ينصح منيرة المهدية  
بقوله :

« خير لك أن تفعل ما فعلت يا بنتى ، ليذهب من صوتك ذلك  
الضعف في الجواب • اصعدى إلى سطح بيتك في مصر الجديدة واستقبل  
الهواء الطلق في الفجر وانشدى قصيدة ( ان كنت في الجيش ) • افعل

ذلك لمدة عام ليلتئم قرار صوتك مع الجواب ويزول منه الضعف بأذان  
الفجر والهواء الطلق .

ان التدريب الذى يطلبه سلامة حجازى من منيرة المهدية هو ذلك  
الذى يمارسه كبار المغنيين عندما يملأون رئاتهم بالهواء حتى منطقة الحجاب  
الحاجز ، بحيث ينطلق الصوت قويا متجددا دون جهد أو ضعف .  
فالمسألة ليست مجرد صوت منبعث من الحبال الصوتية التى تعتبر مجرد  
أوتار مشدودة يعزف عليها الهواء المنطلق من منطقة الحجاب الحاجز .  
وهذا التعليق الفنى يدل على مدى وعى تيمور بالحرفية الموسيقية أيضا ،  
أى أنه درس وعاش الفن فى كل أساليبه وصوره ولم يقتصر على تخصص  
واحد أو تخصصين . وكانت هذه الثقافة الفنية الموسوعية هى التى رسمت  
عالمه الفنى الرحيب بكل صورته المشوقة والمثيرة .

دوت الدقات الثلاث خلف الستار التى رفعت عن هيئة المحكمة  
لنبدأ المحاكمة . كانت هيئة القضاة تتكون من شكسبير رئيسا ،  
وموليير عضوا لليمين ، وكورنى عضوا لليسار ، ثم جيته على يمين موليير ،  
وراسين على يمين كورنى . أما وكيل النيابة فكان ادمون رويستان . وفى  
قفص الاتهام جلس القرفصاء أحد عشر كاتباً مسرحياً : فرح أنطون ،  
ولطفى جمعة ، وإبراهيم رمزى ، وحسين رمزى ، ومحمد بك تيمور - اذ  
نكتشف أنه لم يكن الراوى منذ البداية أو أنه تناسخ من راو الى متهم  
بالقفص لأن المسألة كلها فانتازيا خيالية محضة - ثم عباس علام ،  
وعبد السلام الجندى ، وأمين صدقى ، وبديع خيرى ، وعبد الحليم دلاور .  
واسماعيل وهبى . صاح شكسبير فى المتهمين سائلا عن اكتمال العدد  
ليكتشف من ادمون رويستان أن نجيب الريحانى لا يزال طليقا . وعندما  
نودى عليه قفز من الصالة الى المسرح مرحبا بالحبس فزجوه فى القفص  
بصفته نصف مؤلف .

وبدأت الجلسة بمحاكمة فرح أنطون الذى كان يرتجف عندما  
أخرجوه من القفص . وبعد أن حلف اليمين التمثيلية تلى عليه شكسبير  
عريضة الاتهام :

« أنت متهم يا فرح أفندى بتهم أربع أولها : أنك أدخلت الى مصر  
طريقة عجيبة فى الاعلانات هى أقرب الى « البلف » والضحك على الذقون  
منها الى الحقيقة الفنية . وثانيها : أنك ابتدعت بدعة جديدة نجلك عنها  
وهى اجبار ممثليك على انشاد قطع نثرية فى رواياتك وهذا لم نسمع به  
من قبل . انه من المعروف عند أهل الفن أن القطع الملحنة يجب أن تكون  
منظومة . وثالثها : اجبار الممثل الكبير جورج أبيض الذى لم يعرف عنه  
الا صلاحيته للتراجيدى فقط بانشاد قطع نثرية أيضا فى رواية المتصرف  
بالعباد . والرجل ذو صوت ردىء تفزع منه الجن قبل الانس . ورابعها :

رجوعك عن طريقك القديم في التأليف أيام أخرجت للناس روايتي :  
مصر الجديدة وصلاح الدين ، ومملكة اورشليم الى طريقة أخرى لا تكلفك  
شيئا وهي الطريقة التي سميتها بالاقتباس ، وما هي في الحقيقة غير  
تعريب روايات فودفيلية قديمة العهد ، أكل الدهر عليها وشرب . هذه  
هي التهم الموجهة ضدك يا فرح أفندي ،

ويدافع وكيل النيابة ادمون روستان عن زيادة فرح أنطون الصحفية  
وكذلك مسرحياته المترجمة ، لكنه يهاجمه عندما ابتدع بدعة الاقتباس ،  
وهي في الواقع سطر على مجهودات غيره . فقد عمد الى الروايات الفودفيلية  
القديمة وترجمها ترجمة غريبة ، عجيبة ، مشوهة ، نصفها عامي والآخر  
فصيح ثم خلطها ببعض نكات سورية وألفاظ غامضة من اللهجة السورية  
والتركية . كذلك فانه نشر على جدران الشوارع والحواري والعطبات  
اعلانات مستفزة ومثيرة بهدف جذب المتفرجين بأية طريقة . أما مسرحياته  
فهي مشوهة وخالية من كل تحليل اخلاقي أو درس اجتماعي أو كوميديا  
لماحة من النوع الذي يتفوقه المصريون ، كما أنه عمد الى تحويل الأغاني  
الشعرية الى نثر يبعث الذوق السليم وهذا المعجزه عن نظم نصف بهت من  
الشعر ، ولم يحدث من قبل أن أحدا غنى مقاطع نثرية بهذه البساطة .

ويواصل تيمور نقده لفرح أنطون على لسان وكيل النيابة روستان  
فيقول : « كان الأجدر به أن يستعين بأى زجال مصرى لينظم له الأزجال  
كما استعان بكامل الخلعى فى التلحين . كذلك لم يكن من المقبول أن  
ينشد جورج أبيض بعض القطع النثرية بصوت أشبه بصوت ( أم قويق )  
القبيح الذى لا يثير سوى الاشمئزاز » .

ويشرع فرح أنطون فى الدفاع عن نفسه فيوضح أن الاقتباس فعلا  
أبعد ما يكون عن الفن الصحيح ، ولكن ما حيلته وهذا النوع وافق مزاج  
الجمهور وكسب من ورائه مكاسب طائلة . ثم يعتذر عن التحاقه بفرقة  
منيرة المهدية لتقديم مسرحياته بسبب انفصاله عن جورج أبيض وعدم  
ترحيب الفرق الأخرى به . ويواصل فرح أنطون دفاعه فيقول :

« ويتهمنى وكيل النيابة أيضا بانى أجبرت الممثل جورج أبيض على  
تمثيل دور لا يتفق مع ميوله التمثيلية ولكنى معذور فى ذلك أيضا .  
وما حدانى لارتكاب هذه الفعله الشنعاء التى أعترف بأنها قضت على  
أبيض الا ماكسبته من جوق منيرة المهدية » .

أى أن التهمة يجب أن توجه الى جورج أبيض الذى قبل الدور فى  
مقابل الأجر المادى الضخم ، فلا يوجد من يستطيع أن يجبر ممثلا على  
القيام بدور لا يقبله . أما مسألة استئجار زجال مصرى لنظم أزجال  
المسرحية فمسألة مكلفة ولا لزوم لها طالما أن الجمهور مقبل على غناء النثر .

فهو جمهور لا يدقق كثيرا ولا أحد يكره التوفير والمكسب السريع .  
أما مسألة الاعلانات فقد تعلمها عندما كان في أمريكا بصفتها بلد العلم  
والمعرفة والمحافظة على الوقت ، فهو لم يرتكب اثما وانما علم الناس كيف  
يروجون بضاعتهم بكل وسيلة يمكن أن تلج على عين المستهلك وعقله .

وفي نهاية المحاكمة صدر الحكم الذى يجمع بين النقد الموضوعى ،  
واللماحة الطريفة ، والسخرية التى توجه دون أن تجرح . يقول الحكم :  
« بعد سماع أقوال النيابة وبعد سماع أقوال ودفاع المتهم وحيث  
أننا رأينا :

( أولا ) أن فرح أفندى فى مكانه أن يعرب روايات قيمة وكان من  
واجبه أن يؤثر العمل على الكسل .

( ثانيا ) أن نجاح رواياته هذه كان متوقفا على جمال صوت السيدة  
منيرة والدليل على ذلك نجاح رواية ( كلام فى شرك ) .

( ثالثا ) أن فرح أفندى كان فى مكانه أن يؤلف لفرقة رشدى وفرقة  
عكاشة .

( رابعا ) أن فرح أفندى قد ارتكب جناية الخيانة العظمى من الوجهة  
التمثيلية باجباره جورج أفندى أبيض على تمثيل دور المتصرف بالعباد ،  
وأن مكسبه من روايات السيدة منيرة لا يحلل هذه الخيانة .

( خامسا ) أن البضاعة التى حملها لمصر من أميركا بضاعة غير فنية ،  
وأنه كان الأجدر به أن يحمل لهذه البلاد بضاعة غيرها .

لهذه الأسباب وهذه الحششيات وحيث ان المتهم كان له فى الزمن  
الغابر ماض جميل زاهر يخفف عنه صرامة العقوبة قليلا ولأننا نأمل  
ونتوسم فيه الاصلاح :

قد حكمنا بالمادة ( ١٤٥ ) من قانون العقوبات التمثيلى وهى تحرم  
على فرح أفندى الاشتغال بفن الاقتباس لمدة عشر سنوات ، أى المدة التى  
تكفى الجمهور المصرى لنسيانه هذا النوع العقيم .

ولعل الهدف الأساسى لتيمر من هذه المحاكمة النقدية الساخرة  
هو شن هجوم كاسح على الاقتباس بصفته أكبر وأخطر عقبة فى سبيل  
انشاء مسرح مصرى صميم . فالأقتباس من شأنه أن يقدم نسخا شائثة  
أو صورا باهتة لأعمال قدمت فى بيئات وعصور مختلفة قلبا وقالبا ، ذلك  
أن التيارات الفكرية والمضامين الاجتماعية تنبع من البيئة المحلية الأصلية  
ولا يمكن استيرادها من الخارج الذى لا يمكن أن يفيدنا الا فى الأساليب  
والتقنيات الفنية فى عمليات الاخراج والتمثيل والديكور والملابس



والإضاءة . ولذلك لم يتوقف تيمور عند حدود النقد والتنظير بل استغل أسلحته الإبداعية فى تأليف أول مسرحيات مصرية صميمة حتى يشق الطريق ويفتحه لمن يأتى بعده من أجيال مسرحية ، وبذلك نقيم نهضة مسرحية صميمة تضعنا على بقعة متميزة على خريطة المسرح العالمى . لكن يبدو أن التربية المصرية لا تزال زاخرة بالشوائب والجذور الميتة والمناطق المجدبة ، والدليل على ذلك أننا بعد حوالى ثمانين عاما من ريادة تيمور للمسرح المصرى الصميم لازلنا نستسهل الأمور ونلجأ الى الاقتباس سواء فى المسرح أو السينما ، ولذلك كثر فى حياتنا المسرحية أمثال فرح أنطون فى حين ندر من هم أمثال محمد تيمور .

وتعود المحكمة الى الانعقاد لمحاكمة ابراهيم رمزى الذى يستمع فى رعب واستسلام للتهمة التى يعلنها شكسبير رئيس المحكمة :

« أنت متهم يا ابراهيم بتهمة أربعة . ( أولاها ) : أنك تتكلم كثيرا عن رواياتك قبل أن تقرأها لمديرى الأجواق، وهذا ذنب أجلك عنه لأن التحدث بنغمة التأليف وبجمال الرواية قبل سماعها يجعل المدير فى حال يقبل فيها الرواية بالرغم عنه و ( ثانيها ) : أنك كثير التقلب يا ابراهيم فاذا قبل جورج أبيض احدى رواياتك أصبح الاله التمثيل فى مصر وأصبح رشدى صفرا على الشمال واذا قبل رشدى احدى رواياتك أصبح السيد السند وأصبح أبيض لا شئ و ( ثالثها ) : سرعتك فى التأليف فلو سألك جميع مديرى المسارح أن تقدم لهم روايات متعددة فى يوم واحد لما تأخرت عن ذلك لحظة واحدة وانا لم ننس بعد ظهور ( البدوية ورشيليو وأبطال المنصورة . والأمير سليم والهوارى وحنجل بوبو فى ستة أشهر ) أى أن الرواية لا تستغرق غير شهر واحد وهذا مضر بالفن . و ( رابعها ) : وهى أكثر التهم ضررا بالفن عودتك الى نوع الشيخ سلامة حجازى فى رواية الهوارى ، وهذا تدهور كبير لا نرضاه لمؤلف ( الحاكم بأمر الله وأبطال المنصورة ) . »

ويعترف وكيل النيابة روستان لابراهيم رمزى برشاقة الاسلوب واختيار الألفاظ التى تتمشى مع الروح المسرحية ، وربما كان أسلوبه أكثر موسيقية من أسلوب الشاعر الكبير خليل مطران . فهو شاعر كبير لكنه اعتنى بالأسلوب أكثر من المعانى ، ولم يحاول أن يكتب مسرحياته بالشعر وكان الأجدر به أن يفعل ذلك . أما التهم الموجهة اليه فهى صحيحة تماما الا اذ أثبت عكسها ، لكن من الواضح أنه عاجز عن نفيها ، فهى معروفة للدانى والقاصى .

وكانت المفاجأة الطريفة والمثيرة أن اغرورقت عيننا ابراهيم رمزى بالدموع عندما طلب رئيس المحكمة منه أن يدافع عن نفسه ، وشهق

شهيقا مزعجا ، ثم استعطف هيئة المحكمة بكل أولياء الله الصالحين أن ترق لحاله وأن ترحم ضعفه ، فليس عنده أى دفاع عن نفسه . فيما كان من رئيس المحكمة سوى أن رفع الجلسة للمداولة ثم عادت للانعقاد وأصدرت حكمها الزاخر بالتوجيهات النقدية منها أن سرعة المتهم فى التأليف ينتج عنها ضرر كبير للفن ، وأن اهماله فى الحفاظ على مستواه الفكرى والفنى مما يؤدى الى تدهوره بعد جريمة من نوع الخيانة العظمى للفن . وقد قضى عليه الحكم بالحبس فى بيته أربع سنوات لتأليف منظر واحد من مسرحية درامية جديدة من النوع الجاد ، وتمزيق رواية الهوارى ودفنها فى قبر جورج أبيض مع المرور بجردل مملوء بماء لمسح جميع الاعلانات عن المسرحية سواء فى العاصمة أو الأقاليم ، وانهاءه انذارا نهائيا بأنه اذا عاد الى سرعة التأليف وعدم الاتقان فسوف يتم وقفه عن التأليف الى أن يأمر الله بقبض روحه .

وتعود المحكمة للانعقاد لمحاكمة لطفى جمعة الذى اتهم بالكسل الشنيع فى التأليف لدرجة أنه لم يكتب سوى روايتين ، وانتقاد جميع المؤلفين سرا وعلانية ، وهو انتقاد مر لا أول له ولا نهاية ويشمل الكلام الطيب والردى ، وأيضا التقاعس عن اقامة مشروع نقابة للمؤلفين برغم أنه كان أول من دعى اليه ، فأصبح فى خبر كان وكان الأجدر به أن يتمه لأن المؤلفين حيثما وجدوا لهم حقوق يجب مراعاتها .

والطريف أن سير المحاكمة قد انحرف بعيدا بل وانقلب رأسا على عقب لأن المتهم لطفى جمعة قد جعل من نفسه قاضيا يوجه التهم كالفدائف الى هيئة المحكمة فيذكر رئيسها شكسبير بأن الناس يتهمون به بأنه لم يكتب حرفا واحدا من مسرحياته ، وأن الكاتب فرانسيس بيكون هو مؤلفها الحقيقى ، فى حين أنه يتهم ويحاكم مؤلفا فاضلا مثل لطفى جمعة له مستقبل زاهر وماض باهر . ثم يكيل التهم لمولير بأنه لم يكتب حرفا واحدا من مسرحياته لأن كورنى هو الذى كتبها ، وكان بيير لوتى على رأس النقد الذى اتهموه بالسرقة علانية ، وكان الأجدر به أن يسافر الى باريس للدفاع عن نفسه بدلا من التربع على منصة القضاء فى القاهرة . أما كورنى فلم يفلح الا فى أربع تراجيديات : « السيد » ، و « هوراس » ، و « سينا » ، و « بوليكتيت » . ورأسين لم يعرف سوى تحليل قلوب النساء لكنه يسافر من الآخرة الى الدنيا لممارسة القسوة والتلذذ بمحاكمة لطفى جمعة . وجوته الذى انشغل بمحاكمته أيضا عن نكبات أمته فى الحرب العالمية الأولى . وروستمان الذى حرص لطفى جمعة على مشاهدة مسرحياته فى باريس وصفق لها ثم عاد الى مصر ليشيد بذكره ويتغنى بأبداعه ، أصبح هو الآخر ممثلا للاتهام ، فى حين أنه يؤكد لهم أن التهم الموجهة ضده ليست بتهم على الإطلاق ، ويفندھا بأدلة من ثقافته الواسعة التى تشمل ( البسيكولوجيا والفزيولوجيا والركة والقانون ) .

ويصدر الحكم الذى يحتم على لطفى جمعة ألا يكون كسولا فى التأليف ، وأن يترك النقد جانبا ، وألا يهمل نقابة المؤلفين والمربين بحيث يسعى الى انشائها ، وأن يبدأ فى تأليف مسرحية جديدة حالا .

ثم تبدأ محاكمة خليل مطران بتهمتين يعلنهما شكسبير وهما أنه لم يقدم للمسرح المصرى من مسرحياته سوى ثلاث مسرحيات وهى « عطيل » و « مكبث » و « هملت » وأهمل فى تقديم باقى المسرحيات . والتهمة الثانية أنه توانى فى التأليف مع مقدرته الشعرية والمسرحية المعروفة للجميع . ويتجلى وعى تيمور النقلى بأدباء عصره فى حديث وكيل النيابة ادمون رويستان عن خليل مطران عندما قال :

« دعونى يا حضرات القضاة اوفى موضوعى حقه ، فالرجل الواقف أمامى هو من كبار رجال الشرق . وانى احبه حبا جما واعجب به ايما اعجاب . لقد اشتغل بالشعر عهدا طويلا سيالكا طريقا جديدا لم يستمر له ذوق الشعراء فى بادىء الأمر ثم اعترفوا بنبوغه ، فهو من فحول شعراء المعانى الذين يرتفعون بوحىهم الى سماء الخيال ناظرين الى الحياة نظرة طويلة تشف عن شيفقة وحنو . هذا هو الشاعر الكبير خليل مطران الذى أتينا به اليوم لنحاكمه . ولماذا نحاكمه ؟ لأنه سار فى طريق التمثيل ثم حاد عن هذا الطريق ولا ندرى لماذا ؟ ترجم رواية عطيل ووضعها فى أسلوب عربى متين لا نسمع بمثله على المسارح ثم سكت دهرًا طويلا ثم أخرج مكبث وتلاها بهملت ولم يكن حظهما من وجهة متانة الأسلوب وجمال التعريب بأقل من حظ عطيل . ومن ذلك العهد لم يخرج للمصريين شيئا جديدا ، وسمعنا أنه يؤلف رواية عن عنتر الشاعر الجاهلى ، ونحن لا نجد بين الشعراء من تسمح له كفاءته بتأليف رواية عن عنتر غير شاعرنا مطران . فلماذا أحجم عن تأليفها وهى ثانى رواية مؤلفة ومنظومة بعد رواية ( على بك ) لأمير الشعراء أحمد بك شوقي ؟ فنحن (فى غلاية الدهشة لهذا السكوت الطويل ونعده جنائية عظيمة على الفن فى مصر ،

ويدافع خليل مطران عن نفسه قائلا بأنه بعد أن شاهد جورج أبيض وهو يمثل ترجمته لمسرحية « عطيل » ، أسف على ما فعل ، وآمن بأنه خير له أن يطبع المسرحية المترجمة لتقرأ من ان يراها تمثل على المسرح ، خاصة بعد أن مسخ عزيز عيد دور اياجو وجعله هزأة فى نظر المتفرجين ، اذ أن الدور لم يتفق أصلا مع ميوله للتمثيلية . ثم رأى مطران المسرحية بعد أن نزلت الكوارث بفرقة جورج أبيض وهى تمثل على مسرح الكازينو بعد أن اقتضبوا منها ما اقتضبوا ، بممثلين يرفعون المفعول وينصبون الفاعل . ثم قدمها جورج أبيض مع سلامة حجازى على مسرح برنتانيا والكورسال فى حفلات الماتيه مع فقرات بهلوانية وأكروباتية تستجدى حضرة أى جمهور . وهكذا تدهور الحال بشكسبير فى مصر



لتقدم مسرحياته مع راقصى الدبكة والأعيب الراقصين على الحبل ، وهذا ما لم يقبله مطران بالنسبة لعبقرية شكسبير المهدرة .

وبعد الحاح جورج أبيض على مطران كى يترجم له رائعة أخرى لشكسبير ، استجاب له بعد لآى وترجم له مكبث وهملت ، لكن مصيرهما لم يكن أفضل . يقول مطران عن أداء جورج أبيض لشخصية « هملت » :

« أما أبيض فلم يفعل فى الدور شيئاً يذكر . وهل يحسن التمثيل من لا تفارق عيناه قبو الملقن . لم يحفظ أبيض من دوره كلمة واحدة ، وحطم الرواية بيده فماتت وهل تموت رواية هملت ؟ لهذا عاهدت نفسى يا سادتى ألا أخرج للمسرح رواية من رواياتى قبل أن أثق من الجوق الذى سيمثلها . فهل تريدون بعد ذلك أن أولف رواية عنتر ولمان أولفها ياسادة ؟ » .

وصدر الحكم ببراءة خليل مطران وادانة سلافيات الحياة المسرحية التى لا تفرق بين المسرح وبين الكاباريه والسيرك . وكان تيمور ينوى الاستمرار فى سلسلة المحاكمات لالقاء الأضواء النقدية والتحليلية على باقى الكتاب المسرحيين القابعين فى قفص الاتهام : حسين رمزي ، وعباس علام ، وعبد السلام الجندى ، وأمين صدقى ، وبديع خيرى ، وعبد الحليم دلاور ، واسماعيل وهبى ، بل ومحمد تيمور نفسه اذ كان ينوى أن ينقد نفسه نقدا ذاتيا ضمن طابور المتهمين ، وهو يملك من الشجاعة الأدبية والنظرة الموضوعية ما يمكنه من هذا . لكن العمر لم يمتد به للقيام بهذا المسح النقدى والتحليلى الشجاع للحياة المسرحية بصفة خاصة والحياة الثقافية بصفة عامة .

ومع ذلك يمكننا تتبع المنهج النقدى عند تيمور بصفة عامة من خلال ما ورد فى محاكمة هؤلاء الرواد . ان تيمور ضد الاقتباس فى سعيه لتأصيل المسرح المصرى فى حياتنا الثقافية ، ومع التعريب والترجمة الآمنة كنافذة على المسرح والثقافة فى بلاد الحضارة ، وضد التقليد الأعمى والمحاكاة الساذجة لكل ما يرد من بلاد الغرب وخاصة أمريكا التى ترى فى القيم الفنية والانسانية مجرد سلع لابد أن يتم الترويج لها بأية طريقة ، كذلك لابد من تناسب الدور مع الممثل الذى يؤديه حتى لا يحدث أى تناقض أو مفارقة تنحرف بمعناه ودلالته الى مؤثرات لا يمكن التنبؤ بها بين الجمهور . ويقف تيمور بحزم مع الاتقان والاجادة فى الابداع الفنى ، فالمسألة ليست مسألة كم ولكنها كيف أولا وأخيرا ، لكن هذا لا يعنى الاقلال الى درجة الندرة اذا كان فى امكان المؤلف المسرحى أن يجمع بين الكم والكيف . أما أكبر جريمة يمكن أن يرتكبها الفنان فى حق نفسه وفنه فهى فى عدم الحفاظ على مستواه بالثقافة والدراسة والوعى.



والممارسة والمعايشة ، فليست العبرة بالتواجد على الساحة الفنية بل بنوعية هذا التواجد . أما النقد فيجب أن يكون موضوعيا بقدر الامكان ، فهو ليس هجوما مزيوا أو خصومة هزمنة أو انحيازاً شخصياً أو تعبيراً عن مصلحة عابرة ، بل هو تفاعل بين الآراء والاجتهادات للمزيد من التحليل والتنوير وبلوغ آفاق جديدة في الفكر والفن .

أما حماس تيمور لمشروع لطفى جمعة بإنشاء نقابة للمؤلفين والمحررين تحمى حقوقهم وترعاها فقد تحقق بعد ذلك بأكثر من نصف قرن عندما تم إنشاء اتحاد الكتاب في مصر . وإن كان لم يحقق الأهداف المرجوة منه حتى الآن إذ لا يكاد الكتاب والمؤلفون يشعرون بوجوده وفاعليته في حياتهم الثقافية أو العملية إذا اعتبرناه نقابة للكتاب .

هذا التحديث النقدي الذي مارسه تيمور في الحياة المصرية الفنية والثقافية كان بمثابة نقطة تحول في مسارها ، إذ أن كل هذه التوجهات الموضوعية والآراء التحليلية التي أثار بها العقول لم تكن شائعة من قبل بين عامة المثقفين أو صفوتهم ، بل كانوا يرون في النقد مرادفاً للانتقاد أو الهجوم أو الهجاء وبالتالي لابد أن يؤدي إلى الخصومة والقطيعة أو الصراع . وإذا كان نقداً رزينا وقوراً فانه يكتفى بتلخيص العمل الأدبي أو التعبير عن انفعالات الناقد الشخصية تجاهه أو استخراج العبرة الأخلاقية منه . ثم جاء محمد تيمور ليعلم جيله والأجيال التالية أن النقد علم ومنهج وتحليل وتنوير وتأصيل واستيعاب لكل الانجازات الانسانية في مجالات الأدب والفن والثقافة والحضارة .

أما في مجال النقد التطبيقي فقد مارسه تيمور في نقده للعروض المسرحية وأداء الممثلين فيها في مقالات متتابعة ظهرت بجريدة « المنبر » عام ١٩١٨ . ففي ٢٦ أغسطس ١٩١٨ نشر مقالة بعنوان « الريحاني بين أنصاره وخصومه » أوضح فيها أن الريحاني يملك طاقات تعبيرية وامكانيات درامية يضيئها كل ليلة على ما يسميه عروض « الفرانكو آراب » التي لا تمت إلى المسرح الجاد أو الكوميديا الأخلاقية بصلة من قريب أو بعيد . ومع ذلك فقد ملأ الريحاني فراغاً مخيفاً نتج عن انهيار المسرح الجاد ممثلاً في جورج أبيض وعزيز عيد وعبد الرحمن رشدي نتيجة لعوامل اقتصادية وإدارية ، بالإضافة إلى « أن سواد الجمهور المصري مازال طفلاً يميل إلى ما يوافق مزاجه الصغير وعواطفه التي لم تحنكها التجارب ، وهذا النوع الذي يقدمه الريحاني يلائم كثيراً مزاج الجمهور وعواطفه » .

ويرى تيمور أن شغل الفراغ الهائل في حياتنا المسرحية باسكتشات الريحاني ، خاصة قيامه بدور كشكش بيه عملة كفر البلاص ، خير من ترك هذا الفراغ أو العدم ليقتل فكرة المسرح في ذهن الجمهور . فعندما

تصل الأمور الى هذا المستوى من السوء والخواء ، فان التواجد في الساحة ، مجرد التواجد - يصبح مكسبا ايجابيا ، اما ان يشترط الناقد نوعية أرقى من العروض المسرحية ، فهذه رفاهية فكرية ليس ذلك أوانها أو مكانها . بل يمكن تطوير ما هو موجود في الساحة الى الأفضل بالتدريج ، أما البكاء على أطلال المسرح الجاد الذي انصرف عنه الجمهور فلا يفيد في كثير أو قليل . ولذلك يقول تيمور :

« عرض الجمهور عن التمثيل الجدى لأنه يجده كالتمثال المهشم لآياة فيه تبعث الأمل فى القلوب ، ويذهب الى ما أسميه شبيه تمثيل حيث يرى ما يدهش بصره ويحير فكره ، ففي الأول الموت وفى الثانى شبه الحياة » .

ان كل ما كان تيمور يريد في تلك الفترة التي شهدت انهيار المسرح الجاد وانصراف الناس عنه ، أن يظل الجمهور معتادا على وجود المسرح فى حياته حتى لو كان من خلال النماذج الفجة التي يقدمها الريحاني ، وخاصة أن تيمور كان يؤمن بأنه فى امكان الريحاني تطوير فنه الى آفاق أرقى وأسمى وأعمق . ولذلك لم يهاجمه بعنف فى تعليقاته النقدية كما فعل أعداؤه الذين قالوا :

« انه رمى التمثيل الحق بسهم قاتل باحثا عن المال من أى سبيل وهو وان فتحت الاسماع له حجابها فما ذلك عن جدارة واستحقاق ولكنه ميل غريزى فى النفس للمزاح واللهو » .

ولذلك يختم تيمور مقاله وكأنه يتنبأ بالتطور الذى حققه الريحاني بعد ذلك ، وان لم يمتد الصر بتيمور لكى يشهده . فهو بحسه الدرامى والنقدى استطاع أن يكتشف امكانات الريحاني الحقيقية فى مرحلة مبكرة من حياته ، برغم أن الريحاني نفسه لم يفصح عنها فيما كان يقدمه . يقول تيمور :

« ومن أدرانا أن الجمهور المصرى يكره يوما ما نوع الريحاني كما كره نوعه الأول ، فيتحول الريحاني من مجرى الريفو الى مجرى الكوميدي الأخلاقية . كل هذا لا ثبت فيه الآن ، وربما يكشف المستقبل عن غوامض كانت فى عالم الغيب . لا ينسى القراء أننا فى عصر الفوضى وأن الفوضى تنتهى بانتظام . لهذا نجرؤ ونقول ان الريحاني من خادمي التمثيل وليس من هادميه » .

ووعى تيمور بالفوضى التي تنتهى بالنظام أو النظام الذى ينتهى بالفوضى دليل على قراءاته المتعمقة فى الفلسفات والعلوم بصفة عامة ، وقدرته على تطبيق ما يستوعبه على الحياة المسرحية . ذلك أن كل دورة

من دورات الحياة لا تسير على وتيرة رتيبة واحدة ، بل تتطور طبقا للعلاقة الجدلية بين عناصرها المتضادة ، ولذلك فان فى أعماق كل ظاهرة تكمن عناصر الظاهرة المضادة . ومن خلال التفاعلات الجارية ، سواء آكانت بوعى أو بغير ذلك ، تأخذ الظاهرة المضادة طريقها الى السطح بطريقة أو بأخرى . وهى الفلسفة التى تفسر لنا قول تيمور بأن الفوضى تنتهى بالنظام .

وفى ٢٨ أغسطس ١٩١٨ كتب تيمور مقالة عن الشيخ سلامة حجازى لا ليؤبنه فيها كما اعتاد الكتاب أن يكتبوا أو يتكلموا فى مثل هذه المناسبات ، بل لكن يستخرج من ذكره العبرة الفنية والقدرة المسرحية التى يمكن أن تسير على هديها الأجيال التالية . ان أهم ما يتميز به الفنان الحق هو ارادته التى لا تلين ، واصراره على تحقيق طموحاته الفنية مهما كانت العقبات التى تعترض طريقه ، طالما أنه واثق من موهبته الأصيلة التى منحه الله اياها . والفنان الأصيل يرحل عن هذه الحياة كآى انسان آخر ، لكن انجازاته الفنية العظيمة تبقى خالدا فى تراث أمته من بعده ، أى أن تأثيره ليس رهنا بحياته ، بل يمتد بعدها ليشترك فى صياغة وجدان أبنائه وأحفاده فى أرجاء بلاده .

ويتعرض تيمور بالرصد والتحليل المراحل المتتابعة التى مر بها سلامة حجازى كمغن وملحن وممثل ، موضحا أنه لم يسمح أبدا الى الاسفاف أو الابدال أو دغدغة غرائز الجماهير برغم أنه لم تكن له دراية كبيرة بأصول الفن الجاد والراقى . كان يؤمن انه يتحتم على الفنان أن يرفع الجمهور الى مستواه لا أن يهبط هو الى مستوى الجمهور ، لأن رسالة الفن الحقيقية هى السعى الدائم نحو السمو والرقى . وهى رسالة تتحقق بالمتعة الصافية الراقية وليست بالتعليم الجاف المباشر أو بتملق رغبات الجمهور العابرة . ومع ذلك ليس هناك حرج فى أن يقدم الفنان لجمهوره ما اعتاد أن يحبه ويقبل عليه ، خاصة اذا كان فى مرحلة انتقالية بين القديم والحديث . كان من أنصار الأخذ بيد الجمهور فى رفق وهواة حتى لا يشعر بحدة الانتقال الجديدة على ذوقه فيرفضها أو يعجز عن استيعابها . يقول تيمور مثالا عن أدائه فى مسرحياته الغنائية والموسيقية :

« أما طريقة انشاده فكانت تختلف عن طريقة المغنين ، وكانت ألحانه توافق المواقف المسرحية ، فاذا لحن لحننا للجحيم سمعت منه عزيف الجن ، واذا لحن لحننا غراميا سمعت منه أرج الحب ، واذا لحن لحننا دينيا دخلت فى نفسك الهيبة والجلال » .

أى أن سلامة حجازى كان على أعتاب الموسيقى المسرحية أو الدرامية المعبرة عن مواقف ومعان انسانية محددة بعد قرون عديدة ومتتابعة من

التطريب الرتيب الذى يهدد المستمعين دون أن يقول لهم شيئا ذا قيمة فكرية أو انفعالية . وهذا يعنى أن سلامة حجازى مهد الطريق لسيد درويش الذى انتقل بالموسيقى المسرحية الى آفاق لم تكن تخطر ببال أحد بالإضافة الى الشعبية الجارفة التى استطاع أن يحققها بين مختلف طبقات الشعب .

وتتوالى مقالات تيمور التى يحلل فيها أساليب الأداء لرواد التمثيل فيقول عن جورج أبيض أن أخطر عيوبه عدم القدرة على مواصلة ما بدأه بنفس الهمة والحيوية والحماس . أنه يبدأ أى مشروع مسرحى له وهو يتأجج بالحماس الذى تنتقل عدواه الى من حوله من مساعديه وأعضاء جوقه ، والذى ينعكس بالتالى على العمل المسرحى بالنجاح . لكن بمرور الأيام تخفت الجذوة الى أن تنطفئ ، فينفض السامر ، ويضطر جورج أبيض الى إعادة الكرة فى عمل آخر وهكذا . ولهذا اشتهر عن جورج أبيض أنه المدير الوحيد الذى اعتاد حل الفرق وتأليفها مما استهلك قدرا كبيرا من طاقته بدلا من تكريسها كلها للابداع المسرحى .

ويسجل تيمور لأبيض براعته فى تمثيل أدوار « أوديب » ، و « عطيل » ، و « لويس » التى اشترى لها أجمل الملابس ، ومثلها على أكبر مسرح مصرى ، وكان اخراجها فى درجة اتقان تمثيلها . لكنه لم يواصل هذه الجدبة وهذا الاتقان فى مسرحياته التالية التى خنت من تحليل الشخصيات تحليلا نفسيا وأخلاقيا بحيث بدت مسطحة وغير مقنعة ، « وليس فيها الا مواقف كاذبة تؤثر على عقل الجمهور الساذج ، ومثل فيها جورج النور المهم ، وكان النور لا يتفق مع طبيعة أبيض فأخرجه للناس ناقصا مهمشا » ، مما اضطره الى المبالغة فى الأداء فضاعت مصداقيته الفنية .

ويصر تيمور دائما على ضرورة ملائمة الدور للممثل الذى يلعبه . فمهما كان الممثل قديرا ومتمكنا من أدواته ، فلا بد أن هناك من الأدوار ما لا يناسبه شكلا أو موضوعا أو الاثنين معا . بل إن الملامح العامة للممثل بما فيها وجهه وجسمه وصوته وحركته يمكن أن يحدث تأثيرا مناقضا تماما لما يريد توصيله الى الجمهور ، اذا لم تساعده ملامحه وأدواته على تقمص الدور والتوحد معه والاحساس به فى كل لحظة من لحظات أدائه . وهذا هو الخطأ الذى ارتكبه جورج أبيض عندما مثل مسرحيات مولير التى ترجمها عثمان جلال بل ومصرها وتقلدها الكثير من لسعتها الكوميديية . فمهما حاول جورج أبيض أن يبالغ فان بروده أعجزه عن توصيل اللامحات والايحاءات اللاذعة التى اشتهر بها مولير ، ولذلك كان أدائه لشخصية الشيخ هتلوف فشلا ذريعا صرف الجمهور عن مسرحية مولير « طرطوف » ، التى أمتعت العالم كله على مدى قرون .



وكان وعى تيمور النقدي والأدبي والجمالي كامنا وراء تحليله للعروض المسرحية ، ولذلك غطى بنقده كل عناصر العرض المسرحي وفي مقدمتها التأليف والتمثيل والإخراج وأيضا الديكور والملابس . فقد ظن جورج أبيض أنه سيبهر الجماهير عندما يمثل مسرحية « مضحك الملك » ليفيكتور هيجو ، لكنه فشل مرة أخرى فشلا يفسره تيمور بحسه النقدي العميق :

« وروايات هيجو كلها محكوم عليها بالاعدام من الوجهة الفنية ، وليس فيها غير جمال أشعارها ، وأين هذا الجمال في الترجمة وهي سقيمة خالية من البلاغة والجلال ؟ » .

إن دلالات وإيحاءات ومعاني وجماليات كثيرة تضيع عند ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى ، خاصة إذا كانت ترجمة ركيكة وسقيمة لعدم تمكن المترجم من فهم روح النص الأصلي ، وعجزه في الوقت نفسه عن نقله بلغة فنية وجمالية راقية . فإذا كانت مسرحيات هيجو فاقدة للشكل الفني المتبلور لأنها عبارة عن سلسلة من القصائد الجميلة التي تكاد تلقى ولا تمثل ، وإذا قضت الترجمة العربية على جمال هذه القصائد ، فماذا يتبقى من هيجو كي يؤديه جورج أبيض ؟ إن عجز الممثل عن إدراك روح النص كقيل بالقائه بعيدا عن قلبه وعن قلب جمهوره . وهذا هو ما جرى لجورج أبيض ، وذلك بالإضافة إلى غياب الروح المصرية الكفيلة بجذب الجمهور إلى العرض والتي يصر تيمور على تواجدها بهدف إيجاد مسرح مصري صميم والتي دعت إلى تأليف أول مسرحيات مصرية تتخذ مضامينها من البيئات والقضايا المحلية المعاصرة .

ويركز تيمور على دور الإرادة واليقظة والمبادرة والموضوعية والبصيرة الثاقبة في حياة الفنان . فهي الأسلحة التي يستطيع أن يواصل بها مسيرته طالما أنه قادر على العطاء . وهذه كانت مأساة جورج أبيض الذي لم يتسلح بها في كل الأحوال برغم موهبته الكبيرة وقدراته الضخمة . يقول عنه تيمور :

« جورج أفندي أبيض ممثل كبير ولكنه ضعيف الإرادة ، يخنع لكل من يلبس له لبوسا جديدا يخطف به بصره ، ولولا الجماعة التي تطوف حوله وتظهر له الحسن قبيحا والقبيح حسنا لملك جورج أفندي أعنة الجمهور يتصرف بها كما يشاء . على أن الأمر العجيب الذي يدهشنا به هو إقدامه المدهش الذي لا يلبث أن ينتهي بالكسل والخمول » .

وأي انجاز جديد للفنان لابد أن يضيف إلى رصيده السابق أو على الأقل أن يحافظ عليه ، لكن أن يعيش الفنان معتمدا على ذلك الرصيد ، فإن الجمهور لا يرحم ، وبذلك يبدأ العد التنازلي في السحب منه إلى أن يصل إلى درجة الافلاس . ولذلك من الأفضل للفنان أن يعتزل أو يتوقف

إذا نضب نبع العطاء عنده . ولذلك يقتبس تيمور ما قاله الناس عن جورج أبيض :

« انه عاجز عن تمثيل الأدوار العصرية ( ومصر الجديدة ) تشهد بذلك ، وقالوا : انه عاجز أيضا عن فهم أدواره ، لأنه يخرج كل دور على طريقة أدواره الأولى ، تارة أوديب وطورا عطيل أو لويس ، وأنا تراه مزيجا من الثلاثة » .

لكن يبدو أن فشل جورج أبيض كان حافزا له على استعادة قدراته مرة أخرى عندما مثل بطولتي « قلب المرأة » و « في سبيل الوطن » . ويبدو أنه بهذين الدورين وضع يده على امكاناته التي كانت تشرذم منه في أحيان غير قليلة . وشرع في اختيار الأدوار التي توافق مزاجه وتتحد مع طبيعته على حد قول تيمور ، وأصبح يحجم عن أدوار كثيرة وفي مقدمتها الأدوار الكوميديّة التي تعتمد على التلميح الهادئ واللفتة المعبرة ، في حين أن طبيعته كانت تتلاءم مع التراجيديا الصاخبة التي تهز مشاعر الجمهور في عنف واضح .

أما الممثل عبد الرحمن رشدي فقد قام تيمور بتحليل أسلوبه تحليلا موضوعيا لا يضع في اعتباره سوى بلورة القيمة الفنية التي لا ينبغي أن تطمسها اعتبارات الصداقة مهما كانت حميمة . وقد عبر تيمور عن منهجه هذا عندما كتب في مقدمة بحثه عن عبد الرحمن رشدي يقول :

« أمامي صحيفة ناصعة البياض سأجرى عليها قلمي لأملاها بما يمليه على ضميري ، سأكتب فيها كل ما أعتقد صحيحا وأتخشى مواقع الزلل حتى لا يقال اني حابيت صديقا أو تمسحت بأذيال كبير . أجل سأكتب وان ظن الناس في كتابتي الظنون . سيقولون يكتب تيمور مقالا شديدا عن عبد الرحمن ينتقده فيه نقدا صريحا خاليا من المحاباة ، وتيمور ممن اتخذهم عبد الرحمن أعوانا له يشدون أزره وينصرونه على خصمه ؟ ولماذا لا أكتب عن صديقي وقد كتبت منذ يومين مقالات عن صديق آخر أحبه وأعزه وأعجب بقدرته وكفاءته ، انتقدته انتقادا صريحا لا أخال صديقي تقبله بغير سعة الصدر وابتسام الثغر . عبد الرحمن صديقي . وجورج أبيض صديقي ، تربطني بهما رابطة الاخاء والود ، ولكن التمثيل اتخذ له في نفسي مكانا أكبر من مكانهما . ولهذا كتبت ما كتبت وسأكتب ما سأكتب » .

هذا هو مفهوم النقد الموضوعي والتحليلي عند تيمور . وهو مفهوم لم يكن معروفا أو شائعا قبله . كان يبحث عن الحقائق الموضوعية أينما كانت وبصرف النظر عن أية اعتبارات أخرى ، وذلك حتى يشق الابداع الفني طريقة بلا معوقات أو حساسيات ، دون الدخول في متاهات جانبية

وطرق مسدودة ودوائر مفرغة . ومن يشعر من المبدعين بالخرج أو الضيق أو الغضب من النقد الموضوعى الموجه اليه لا يستحق أن يحمل صفة الفنان الحق الذى يفترض فيه سعة الأفق ، ورحابة الصدر ، وموضوعية النظرة من أجل التطوير والاجادة وبلوغ الأفضل ، ذلك أن الفنان الذى يقنع بالعيش داخل ذاته المتضخمة وخلف أسوارها السميكة المتعالية ، يحكم على نفسه بالضمور والضعف ، وعلى فنه بالتكرار والملل ، فينصرف عنه الجمهور الذى لا يهتم ذاتية الفنان ونرجسيته بقدر ما يهتم ابداعه الفنى الموضوعى الذى يشاركه فيه الجميع . ولذلك يتحتم على أى فنان صادق مع نفسه ومع الجمهور أن يواظب على رؤية انتاجه فى مرآة النقد الموضوعى ، فهى كفيلة برده عن خطئه . « وكل كبير عرضة للخطأ وكفى المرء نبلا أن تعدل معاييه » على حد قول تيمور الذى يؤكد لقرائه أنه باحث عن الحقيقة لأنه يكتب تاريخ الفن ويحلله ولا يسجل مسيرة ذاتية لحياة الفنانين :

« أقول الحقيقة لأنى أكتب تاريخ الفن ، والفن حى أبدي ، أما الصداقة فستموت بموت الأصحاب أو ترحل وراءهم الى العالم الذى سينقلون اليه . فلا يظن الناس أنى أتيت أمرا اذا أو أنى نقضت عهدا وخنت ودا ، فالصديق من يقبل النصيحة وان كانت قاسية مؤلمة ، وانه ليؤلمنى كثيرا أن أكتب عن عيوب هؤلاء الأصحاب ولكن ما حيلتى وهم ممن قاموا بعمل كبير يحتم على الكتابة عنهم ولو كانوا كغيرهم من سواد الناس لما أمسكت القلم ولا كتبت » .

ان الناقد عند تيمور هو خادم الفن وليس خادما عند الفنان . فهو يمسك بالمصباح الذى يهديه سواء السبيل حتى لا يتوه فى دروب الفن المتشعبة ، ويقدر موضوعيته ومنهجه العلمى التحليلى يكون الضوء الذى يرسله ساطعا وكاشفا لكل السلبيات والايجابيات على حد سواء . فمنلا يسجل تيمور لعبد الرحمن رشدى تضحيته الريادية بوظيفة الحمامة المرموقة المجزية من أجل احتراف التمثيل الزاخر بالنكبات والشدائد والتوقعات التى لا يمكن لأحد أن يتنبأ بها . وهى تضحية جديدة بالاحترام والتقدير لأنه لم يقبل على فن التمثيل كتجارة يمكن أن يربح منها ثروة كبيرة ، بل كفن يمكن أن يخسر من أجل توصيل رسالته .

لكن عيوب عبد الرحمن رشدى تمثلت فى أن طموحاته كانت أكبر من امكاناته ، وأقواله أضخم من أعماله ، وأحلامه أعجز ما تكون عند التنفيذ . ولذلك كانت طموحاته وأقواله وأحلامه مستتة دائما لمشروعاته وانجازاته . هذا بالاضافة الى عناده الصلب الذى لا يلين أبدا . فهو ليس على استعداد للاستفادة برأى صديق أو نصيحة ناصح ، ويرى ان رأيه هو الصواب الذى قد لا يستوعبه الآخرون . كذلك فان ثقته بنفسه عياء .



ويظن أنه قادر على تمثيل أى دور من أى نوع ، فأدى بالفعل أدورا كثيرة لكنه لم يتقن سوى الأدوار القليلة التى وافقت طبيعته وامكانياته . ومن عيوبه أيضا أن انفعالاته جياشة ولا رابط لها للدرجة أنه يبكى كثيرا فى التجارب التى يؤديها مع زملائه ، وهذه ليست شيمة الممثل المحترف الذى يتمكن من مشاعره كما يتمكن الفارس الماهر من حصانه الذى لا يمكن أن يجمع به . وكان منكبا على القيام بجميع أعمال فرقته ، مما سبب له من المتاعب ما أثر بالسلب على مستواه ، وإن قد آمن بالتخصص بعد ذلك فاقصر عمله على التمثيل وإدارة فرقته ثم الإخراج . وقد أخرج لتيমور نفسه مسرحيته « العصفور فى القفص » التى مثلها محمد عبد القدوس وسليمان نجيب وعمر وصفي .

ويكشف تيمور عن مشكلة فنية قد يعانى منها ممثلون آخرون غير عبد الرحمن رشدى الذى كان متفوقا فى قدراته التعبيرية سواء فى التراجيديا أو الكوميديا . لكن امكانياته الصوتية والجسمية لم تسعفه بالوفاء بهذه المتطلبات . كان صوته يخونه فى المواقف التراجيدية الحادة فيضعف تأثيرها الى حد كبير ، كما كانت ايماءاته وحركاته فى المواقف الكوميديية غير معبرة عن احساسه بالشخصية وبالتالى عجز عن اضحاك الجمهور الذى شعر فى معظم أدواره أن هناك عنصرا حيويا غائبا عن أدائه . كذلك فإن عواطفه الجياشة الجامحة وانفعالاته المتدافعة فى الأداء جعلت لفظه يسبق فكره فكانت النتيجة تلغشه المتكرر فى النطق . والعجيب أن تيمور ناقشه كثيرا فى هذه السلبيات لعله يجد لها علاجا أو على الأقل يتجنبها بقدر الامكان ، لكنه لم يرجع عن رأيه أبدا وظل يتذرع بالحجج التى من شأنها أن تبرر أخطائه دون محاولة حاسمة للتخلص منها .

وفى ٢٧ سبتمبر ١٩١٨ كتب تيمور مقالة نقدية وتحليلية لأسلوب عزيز عيد وانجازاته المسرحية التى كانت فى نظره رسالة فنية وفكرية سامية لا يرجو من ورائها ثروة أو غنى ، بل اكتفى من العيش بشئ زهيد . فقد كان الفن هو حبه الأكبر الذى يعيش من أجله ويمنحه كل اشباع ممكن . ومن هنا كانت المحن التى خاضها لأن الانتاج الفنى فى النهاية يحتاج للمال الذى بغيره لا تنفع قدرته الفنية ولا يتحقق أمله الكبير . ولعل حماس تيمور له أنه كان نظيره فى مجال التمثيل والإخراج ، فإذا كان تيمور يصر على تأليف المسرحية المصرية الصميمة التى لا تحمل أية شبهة من اقتباس أو تعريب أو تمصير أو محاكاة لنصوص المسرح الأجنبى ، فإن عزيز عيد كان يرى على حد قول تيمور :

« أن الروايات المصرية المصبوغة بصبغة البلاد والتى تدور حوادثها فى مصر والتى يحلل فيها المؤلف النفوس المصرية مفقودة معدومة لا أثر لها فى بلادنا ، ولهذا يود ممثلنا الكبير من صميم قلبه أن يكون أول القائمين



بهذه النهضة . فان انفراد بجوق يرأسه ابتداءً بتمثيل الفودفيل ليمتلك به قلب جمهوره ثم يسير به في طريق الكوميدي المصرية ، وان انضم لجوق من الأجواق الكبيرة ، اشترط على رئيسه أن يسمح له بتمثيل الروايات التي تروق في عينه ليتسنى له أن يمثل الفودفيل ثم الكوميدي المصرية .

كان عزيز عيد يؤمن بأن الفن تربية وتعود . والجمهور الذي اعتاد أنماطا هابطة يمكن بالتدريج تربيته تمهيدا لتقبله الأنماط الراقية . وكثيرا ما قال لتيমور أنه أقبل على اخراج مسرحيات الفودفيل الفرنسي المملوءة بالألفاظ الإباحية والمواقف الفجة كخطوة مبدئية للانتقال الى الفودفيل المصري الذي يمكن مزجه بعد ذلك بعناصر كوميدية تمهيدا لتقديم الكوميديا المصرية الصميمة . ومن هنا كان حماسه لخراج كل من « عبد الستار أفندي » و « العشرة الطيبة » لمحمد تيمور . لكن حماس تيمور لعزيز عيد لم يمنعه من تقديمه وإبراز عيوبه وسلبياته من منطلق إخلاصه له وحرصه على التخلص من هذه العيوب . يقول تيمور :

« لو نظرنا لعيوبه نظرة المدقق لعرفنا أنه ذو عيوب أربعة : ( الأول ) : عدم ارادته ، وينتج من ذلك قلة ثباته في أعماله وعدم صلاحه لأن يكون مديرا ، ( والثاني ) : جهله الطريق التي تصل به لغايته ، ( والثالث ) : تمثيله الأدوار التي لا تتفق مع طبيعته ، ( والرابع ) : ثقته بعد كل ذلك في ارادته وكفايته للإدارة ولتمثيل الأدوار التي تروق في عينه ووقوفه على السبيل الذي يتحقق به أمله . »

هكذا يتضح لنا المنهج العلمي الذي نهض عليه التحديث النقدي عند تيمور . فلا بد من توافر الإرادة والتصميم والرؤية الاستراتيجية حتى لا تتحول الخطوات الى قفزات في الظلام ، أو تردد أو تتعثر أو تتراجع الى الوراء ، خاصة في مجال الإدارة التي هي صنوان للإرادة . كذلك يتحتم الربط بين الوسائل والغايات ، بين الامكانيات والأهداف ، حتى تتبلور معالم الطريق المؤدية الى الآفاق المنشودة ، لأن هناك من الطرق ما يؤدي السير فيها الى ضياع الوقت والفكر والجهد والهدف في النهاية . وعلى الفنان أيضا أن يدرك حقيقة طاقاته وامكانياته حتى يستغلها أفضل استغلال ولا يبذل جهده ووقته وفكره في القيام بأعمال لا تناسبه ، لأنه لن يتقنها . فمثلا كان عزيز عيد يؤمن بأن صاحب الفرقة لابد أن يؤدي دور البطولة في كل مسرحياتها ، وهو ما فعله منذ أن أسس فرقة تحمل اسمه :

« اتخذ عزيز من ذلك العهد سنة تمثيل الأدوار المهمة ولهذا حتم على نفسه تمثيل أدوار الفتى الأول . ومن كان له وجه غير جميل كوجه عزيز ، وجسم ضئيل كجسمه ، وصوت بين الضعف والقوة كصوته ، خير له وأولى

أن يبعد عن هذه الأدوار ، ولكن عزيز يرى غير ذلك ، ومن البلية أن يكون  
الرأى فى يد من يملكه دون أن يبصره .

ويواصل تيمور دراسته لأعلام التمثيل فى عصره فيكتب عن عمر  
وصفى كرائد مثل مع الرواد الأوائل من أمثال القبانى والحداد والقرداحى ،  
واستطاع أن يحقق شهرة كبيرة فى الأداء الكوميدي ، لخفة روحه ولماحيته  
الخاطفة ، ونظراته واشساراته التى توافق الجمل التى ينطق بها على  
المسرح . كما أنه أثبت مقدرته فى التراجيديات لكن شهرته فى الكوميديا هى  
التي أفسحت له مكانة مرموقة على خريطة المسرح المصرى .

ويحلل تيمور سلبيات عمر وصفى فيعيب عليه تكرار أسلوب أدائه  
الذى لا يتبدل ولا يتغير مهما تغير الدور ، ولولا خفة ظله لما تحمل الجمهور  
هذا الأداء النمطى . أما عيبه الآخر فيتمثل فى صوته الذى يبدو جهوريا  
لا يعتبره نقص ثم يخفت فجأة قبل انتهاء الجملة فيضيع على الجمهور  
سماع بعض الكلمات التى ينطق بها مما يؤثر على المعانى المراد توصيلها  
الى حد ما .

ثم يتعرض تيمور بالنقد والتحليل لفرقة عكاشة ( عبد الله  
وعبد الحميد وزكى ) الذين دخلوا الى مجال التمثيل من باب الجهل المطبق  
بأسرار الفن ، فقدموا مسرحيات سقيمة لعجزهم عن التفرقة بين الغث  
والسمين ، ولاعتقادهم أن كل ما ينشده أو يصرخ به الممثل على خشبة  
المسرح يعد تمثيلا يهتز له الجمهور . وكانوا غير أكفاء فى التمثيل ومع  
ذلك أصر ثلاثتهم على الاشتراك معا فى عروض الفرقة . أما أصواتهم  
فلم تكن لها أدنى علاقة بالغناء التمثيلى على وجه الخصوص . ولولا انتاجهم  
للمسرحيات الغنائية التى لحنها لهم سلامة حجازى لما قامت لفرقتهم قائمة  
على الإطلاق . ومع ذلك فإن تيمور يسجل لهم قدرتهم على المواصلة  
والاستمرار والصمود والتنقل من بلدة الى بلدة ، فمن الاسكندرية الى  
القاهرة للمنصورة ومن المنصورة للفيوم ، فهم على استعداد للذهاب الى  
الجمهور اذا لم يأت اليهم . ويقسم تيمور اجتهاداتهم الى ثلاثة أطوار :  
طور الظلام القاتم ، وطور النور اضئيل ، ثم طور الروايات الجديدة .  
أى أن صمودهم أدى الى نوع من الاجادة لا بد من الاعتراف به ، وإن لم يكن  
هو النوع المنشود .

أما روزا اليوسف فيفرد تيمور لها مقالة نقدية يعتبرها فيها من  
ممثلات الدرجة الأولى بمصر . وكان عزيز عيد هو الذى اكتشف امكانياتها  
فساندها وجعلها تمثل الأدوار التى توافق طبيعتها ، فنبتت فى أدوار  
الفودفيل . ويرى تيمور فيها أربع ميزات كبيرات لم يجدها فى غيرها من  
الممثلات :

« فأول مميزاتها حبها الكبير للفن وتقانيها في خدمته . فهي تعمل من أجل الفن ولا تخدم سواه ، وثاني مميزاتها رشاقتها الكبيرة على المسرح . ولهذا يصح أن نقول عنها انها أكبر الممثلات الشرقيات اتقاناً للأدوار الأوروبية ، وثالث مميزاتها فهمها للأدوار التي تدلها ولهذا لا تخرج أدوارها على طريقة واحدة . . . . . ورابع مميزاتها صوتها العذب الذي تتخلله تلك الرعشة الناعمة ، وقد ظن بعض النقاد أنها من ذوات الصوت الضعيف وكان الأجدر بهم أن يقولوا انها من ذوات الصوت الناعم الحنون . »

أما عيوبها فيأخذ عليها تيمور انكبابها على تمثيل الأدوار الأجنبية بحيث نأت بعيداً عن تمثيل الشخصيات المصرية ، وخير لها أن تمثل النوعين بعد أن أثبتت لنفسها وللجمهور أيضاً اتقانها في دوريتها في مسرحيتي « القرية الحمراء » و « دخول الحمام مش زى خروجه » ، وخاصة أن روحها أكثر اتصالاً بهذه الأدوار من الشخصيات الأجنبية ، وهو عيب سهل اصلاحه ببساطة شديدة . وثاني عيوبها أنها لاتصلح لتمثيل الأدوار التراجيدية وذلك لصغر جسمها ورقة صوتها الحاني الناعم . وقد أدركت بذكائها هذا العيب فأحجمت عن تمثيل هذه الأدوار ، لكن هذا لم يقف عقبة في سبيل أدائها لأدوار « الدرام والكوميدي دراماتيك » اللذين أثبتت فيهما براعتها .

أما منيرة المهدية فقد اشتهرت بصوتها الجميل وبحثه العذبة . فأصبحت أغانيها على كل لسان ، لكن لأن اهتمام تيمور النقدي ينصب على المسرح فانه يركز تحليله على بدايتها المسرحية في أوبريت « كارمن » التي لحنها لها كامل الخلعي وإن كانت مستقاة من أوبرا « كارمن » التي وضع ألحانها الموسيقار الفرنسي الشهير جورج بيزيه والتي يحكى تيمور الظروف التي أحاطت بتأليفها وظهورها على المسرح لأول مرة حين فشلت ثم نجاحها بعد ذلك وانتشارها في جميع أنحاء العالم .

كانت ألحان كامل الخلعي - في رأى تيمور - ذات مقام رفيع من الوجهة الغنائية التقليدية ولكن كان ينقصها الحس الدرامي ، وخاصة أنه لم يلحن للمسرح قبل ذلك سوى بعض المقاطع الشعرية الصغيرة في مسرحيتي « الايمان » و « الشرف الياباني » . ويرجع تيمور غياب الحس الدرامي عند الخلعي الى أن الألحان المسرحية تحتاج الى دراية خاصة يجهلها الخلعي لأنه لم يتدرب عليها ، ولذلك لم يفرق بين الأغنية الفردية والأغنية المسرحية . ومع ذلك نجحت المسرحية نجاحاً كبيراً ومتجدداً نظراً لسهولة موضوعها وبساطته ، ولصوت منيرة المهدية العذب الرقيق ببحثه الناعمة التي غطت على غياب الحس الدرامي لألحان المسرحية .

ويبدو أن استبدال الحان الخلمي بالحان بيزيه كان ضرورة ملحة لأن هذا النوع من الألحان الأوبرالية الكلاسيكية لم تألفه الأذن الشرقية من قبل ، ومسألة تمصير هذه الألحان أو غنائها بالعربية ليست في مقدور أحد في تلك المرحلة المبكرة من تاريخ المسرحى المصرى . ولذلك يقول تيمور :

« فلننتظر اذن من ينهب الى أوروبا لاتقان الألحان الأفرنجية اتقاناً كبيراً ثم يأتينا بها ممصرة حتى يرتفع شأن الموسيقى العربية بعد أن ظلت عهداً طويلاً وهى خاملة الذكر » .

وقد تحققت نبوءة تيمور بعد ذلك بحوالى نصف قرن حين ذهبت البعثات الموسيقية الى أوروبا ، وتم انشاء معهد الكونسرفتوار ، وتم تعريب أوبريت « الأرملة الطروب » لفرانز ليهار ، و « لاترافياتا » لفيردى وأعمال أخرى بنفس ألحانها وموسيقاها ، لكنها ظلت محاولات محصورة فى نطاق ضيق لأن الأذن المصرية لم تألف تركيب الجمل العربية على الألحان الغربية ، وخاصة أنها لم تألف أيضاً الموسيقى الكلاسيكية البحتة التى وضعها كل من يوسف جريس وأبو بكر خيرت وعزيز الشوان ورفعت جرانة وأحمد عبيد وغيرهم برغم استلھامهم « لتيئات » شعبية استخدمها سيد درويش قبل ذلك .

وهذا دليل على أن تربية الأذن واعتيادها على ألحان وجمل موسيقية جديدة من تراث ومقامات مختلفة ، يحتاج الى ممارسة مستمرة ودؤوبة وانتشار اعلامى ، وهو ما لم يتحقق حتى الآن .

وكعادة تيمور فى نقله الموضوعى فانه يرجع الفضل الى أصحابه ويسجل لسلامة حجازى أنه كان أول من استخدم الملونة الموسيقية ( النوتة ) فى تدوين كل الحان أوبريت « عظمة الملوك » وان كان يحلو له الارتجال فى بعضها مطلقاً العنان لصوته القوى الجميل ، أما منيرة المهدية فقد التزمت تماماً بالمدونة الموسيقية لمسرحية « كارمن » وهذه زيادة لا بد أن تذكر لها ، بالإضافة الى اجتهادها كمثلة برغم أن هذه كانت أول مسرحية تمثلها لكن احساسها بالشخصية ساعدها على تقمصها ، كما أن سمرة وجهها كانت مناسبة للون كارمن العجريّة الأسبانية . وان كان تيمور قد أخذ عليها ترددها بين شخصيتها والشخصية التى كانت تلعبها بحيث شعر الجمهور بأنها منيرة المهدية أحياناً وبأنها كارمن أحياناً أخرى .

وبعد النجاح الجماهيرى لمسرحية « كارمن » التى عربها فرح أنطون ، أراد محمود جبر زوج منيرة المهدية ومدير وصاحب فرقته أن يستثمر هذا النجاح ، فقام فرح أنطون بتعريب أوبرا « تاييس » المأخوذة عن رواية



أنا تول فرانس الشهيرة من تلحين كامل الخلعي أيضا . لكنها لم تنجح  
برغم الشهرة التي حازتها منيرة في « كارمن » ، اذ يرى تيمور أن مضمون  
الرواية فلسفي ويصعب فهمه على الجمهور المصري الهاوى للتمثيل الغنائي،  
بالإضافة الى عدم توفيق كامل الخلعي هذه المرة لا في الحس الدرامي  
ولا في التلحين التقليدي نظرا لقصر المدة التي لحن فيها « تاييس » بعد أن  
استنزف ما في رأسه من الألحان الجديدة في مسرحية « كارمن » . ويقارن  
تيمور بين الملحن الأوروبي والملحن المصري فيقول :

« والملحن الأوروبي لا تكفيه الأعوام العديدة لتلحين رواية من الروايات  
مع غزارة المادة واختلاف النغمات ، فكيف بالملحن المصري وهو قصير الباع  
لا يجمع في رأسه غير الألحان المصرية المتشابهة التي تكاد تسير كلها على  
نهج واحد » .

أي أن الوعي النقدي عند تيمور لم يقتصر على المسرح وتقنياته فحسب  
بل امتد ليشمل تقنيات الموسيقى أيضا . ويتجلى هذا الوعي عند تحليله  
لصوت منيرة المهدية فيقول :

« منيرة وهبها الله صوتا عذبا جميلا تتخلله بحة تهز أوتار القلوب ،  
ولكنه ضعيف لا يقدر على أداء الطبقات العالية ، كما أنه يظهر ضعفه في  
ختام أغلب النغمات ، أما من الوجهة التلحينية فهي عاجزة عن التلحين ،  
نحن لا نصيب عليها ذلك ، فليس كل منشد بملحن ، ولا كل ملحن بذي  
صوت جميل » .

أما أوبريت « ادنا » التي عربها فرح أنطون ولحنها كامل الخلعي  
أيضا لمنيرة المهدية ، فكان الهدف من عرضها بسرعة تغطية فشل « تاييس »  
لدرجة أن منيرة لجأت فيها الى تقليد أسلوب الريحاني خاصة بعد أن قلده  
جورج أبيض نفسه في « فيروز شاه » . وقد تحمس تيمور لهذه الأوبريت  
لخلوها من الألفاظ الجارحة والحركات الفجة ، واعتبرها خطوة رائدة في  
الرقى بالتمثيل الكوميدي في مصر . ووجه الشكر لفرح أنطون على ذلك ،  
لكنه عاد للفت نظره للنقد الذي وجهه من قبل الى « كارمن » و « تاييس »  
ثم الى « ادنا » لآخراجها بالحن مصرية دون تمصير الموضوع برغم أن  
أحداثه تجري بين الفلاحين وبرغم شوق الجمهور الحار لعمل مصري ريفي  
صميم . وهذا التوجه ليس بغريب على تيمور الذي كان يتحرق شوقا  
لإرساء قواعد مسرح مصري لحما ودما .

ووعي تيمور بالديكور والملابس واضح أيضا ، فهو يعيب على محمود  
جبر كمنتج ومدير للفرقة استخدام مناظر وملابس من مسرحيات سابقة  
مختلفة في الزمان والمكان . فكانت ملابس الجنود هي ملابس جنود  
« كارمن » في حين أن جنود أسبانيا يرتدون ملابس مختلفة عن تلك التي

يرتديها جنود ايطاليا ، كما أن الموسيقى العسكرية لا تعزف في العرس .  
الايطالى لحن « أفراح القبة » . كذلك فإن منيرة فى دور « ادنا » كانت  
منيرة المصرية التى لا تتفق سميرتها مع بياض بشرة ادنا الفلاحة الأوروبية  
النمطية ، بل كانت مصرية اللغات والاشارات والضحكات .

ويواصل تيمور تحليله النقدى لأداء فناني عصره مثل ميليا ديان  
وعبد العزيز خليل وأحمد فهمي وغيرهم ، بحيث يعتبر نقده مرجعا لعروض  
عصره وانجازاته المسرحية وخاصة أن هذه العروض لم تسجل ليتم الاحتفاظ  
بها كتراث للأجيال المتتابة . وليس من السهل بل انه من المستحيل فى  
أحيان كثيرة الحصول على النصوص المسرحية والمأونات الموسيقية لأننا  
لم نتعلم فضيلة التوثيق ، ولذلك يعتبر محمد تيمور شاهدا على عصره  
بمقالاته وتحليلاته النقدية الموضوعية ، ومرجعا دقيقا يرجع اليه الدارسون  
والمختصون فى هذه المجالات الفنية . وكان تيمور ينوى اصدار كتاب  
موسوعى عن جميع الممثلين ، وأعلن عن عزمه هذا على صفحات جريدة  
« المنبر » فى ٢٥ سبتمبر ١٩١٨ لكن العمر لم يمتد به ليحقق مشروعه  
الطموح .

ومن العروض المسرحية التى تابعها تيمور وقام بنقدها وتحليلها  
مسرحية « ريشليو » من تأليف الأديب البريطانى بالوار ليتون وتعريب  
ابراهيم رمزي ، وهى دراما رومانسية تدور حول المؤامرة الكبرى التى  
دبرها الدوق دورليان والكونت براداس لخلق لويس السادس عشر  
والاستيلاء على الحكم بعده ، وكانوا على وشك النجاح لولا دهاء ريشليو  
وحكمته . ويمدح تيمور المؤلف لبناء مسرحيته المحكم وأحداثها المقنعة دون  
أن يلجأ الى المفاجآت المذهلة والأحداث الميلودرامية التى تتلاعب بالمشاعر  
والانفعالات لكن العقل لا يرضى بها بعد ذلك ، وهى الحيل التى كثيرا  
ما استخدماها الأدباء الرومانسيون . صحيح أن مسرحية ليتون لم تخل  
منها لكنه استخدمها بحساب ، مما منحه القدرة على بلورة شخصياته  
وتحليل دوافعها فصارت مقنعة للجمهور .

وكان جورج أبيض موفقا فى أداء دور ريشليو ، وإن لم تتناسب  
ضخامة جسمه مع ضآلة ريشليو ، كما أنه لم يحفظ دوره جيدا فكان يلقي  
جمله المؤثرة فى الاسماع ثم يقف ليسمع الملقن ، مما ذكر الجمهور بحادثة  
مسرحية « أحذب نوتردام » عندما قال للملقن أمام الجمهور « زعق شوية » ،  
فكانت الجمل تضيق ويتململ الجمهور فى كل مرة .

أما محمد عبد القدوس فكان تلقائيا وطبيعيا دون أدنى افتعال ،  
وذلك فى زمن كانت المبالغة والتضخيم فى الأداء والنبرة الخطابية من  
السمات التى يميل اليها الممثلون للتأثير اللحظى فى الجمهور . وكان

أسلوب عبد القدوس هو الأسلوب المفضل عند محمد تيمور لأنه يتسلل الى نفس المتفرج بيسر ودعة ، ويزيل الحواجز بينه وبين الممثل الذى قد تكون همسته المبحوحة أكثر تأثيرا من صرخته المجلجلة . كذلك كانت ملابس عبد القدوس مناسبة تماما للشخصية التى يؤديها بحيث لم يفتعل خطوطا أو ألوانا تهدف الى جذب نظر الجمهور قسرا وعنوة .

أما زكى طليمات فىرى تيمور فيه بلاغة الأداء سواء فى الحركة أو السكون ، الكلام أو الصمت . وعندها يتحرك فان رشاقتة تساعده على التعبير الحر المرن ، وعندما يتكلم فان صوته يتلون بلون الطبقة التى تناسب الشخصية التى يؤديها أو اللحظة التى يعبر عنها ، وان لم يقتنع تيمور بالطبقة التى يعبر بها عن الحنو والحب . أما حركات وجهه فرهن اشارته للتعبير عن أية حالة نفسية يمر بها ، سواء أكانت حالة غضب أو حزن أو انتقام ، بل انه قد يمزج بين حالة وأخرى بنفس اليسر والسهولة .

كذلك كان تيمور سعيدا بالتقدم السريع الذى يحرزه بشاره يواكيم مع كل دور جديد يقوم به ، مما يدل على متابعة تيمور المستمرة للحياة المسرحية وقدرته على رصد تطور عمل أى فنان من عرض الى آخر . يقول تيمور عنه :

« أول شيء أعجبني من بشاره فهمه دوره جيدا ، وثانى شيء أعجبني منه تلك الرقة وذلك الضعف الذى بدا منه وهو يمثل دور لويس دى العواطف الرقيقة والارادة الضعيفة ، وثالث شيء أعجبني منه اشاراته بحركاته التى كانت توافق الجمل التى نطق بها على المسرح » .

كما أثنى تيمور على أداء منسى فهمى وعباس فارس لقدرتهما على الاحساس بدوريهما ، ومنح الفرصة لهذا الاحساس كى يشكل الأداء بطريقة تلقائية انسيابية ، لكنه انتقد عبد العزيز خليل الذى لم يناسب مظهره شخصية براداس التى قام بأدائها .

أما بالنسبة للعرض المسرحى « دزرائيلى » الذى قام بتعريبه اندراوس حنا ، والذى يدور حول دزرائيلى رئيس وزراء بريطانيا فى القرن الماضى عندما حاول شراء أسهم مناجم الذهب من ايران لبلاده ، ورأى أعداؤها أن يقفوا فى وجهها ليحولوا بينها وبين شراء هذه الأسهم ، ويشستروها لبلادهم فدسوا حوله الجواسيس ، وكادوا أن ينجحوا فى مهمتهم لولا حكمة الوزير .

وقد انتقد تيمور النص لأن الشخصيات لم تكن مدروسة بالقدر الكافى وبالتالى لم تكن مقنعة ، اذ تركز كل هدف المؤلف فى شرح الحدث الرئيسى أو المؤامرة شرحا دقيقا . ومع ذلك فان منهج النقد الموضوعى عند تيمور حتم عليه تحليل الجوانب الايجابية فى العمل فقال :

« رأينا المؤلف يسير فى الرواية سيرا هادئا لطيفا ، فلم نسمع بطلقة من طلقات الرصاص ، ولم نر مفاجأة لا يتصورها العقل ولا تقبلها النفس ، ومشت الحوادث فى الرواية فى دائرة لا تخرج عن الحقيقة ، ولم يقصد المؤلف ازعاج الجمهور والتأثير على أعصابه بغير ما توافق عليه الحقيقة الناصعة . لهذا خشيت ألا تنجح الرواية لأن جمهورنا لا يحب غير المغالاة فى كل شئ يراه على المسرح ، ولكن قدرة المؤلف كفتنا مؤنة ذلك الخوف ونجاح جميع الممثلين فى أدوارهم حبيب للجمهور ذلك النوع الجديد ، نوع الروايات العصرية التى لا تبحث الا عن الحقيقة . كما أن الرواية جاءت محكمة الوضع » .

أى أن تيمور يرى فى التذوق الفنى نوعا من التربية والتعود ، وإذا كان الجمهور قد اعتاد مشاهدة العروض الحافلة بالمبالغة والمغالاة فى التعبير والانفعال ، فإنه من الممكن تغيير عاداته الى الأفضل ، ومساعدته على تذوق أعمال متقنة تحترم عقله ، وتثير مشاعره فى الحدود المعقولة التى يتطلبها الاطار العام للعمل المسرحى ، بشرط أن يكون هذا العمل الجديد متقنا ، وممتعا ، ومثيرا للفكر والانفعال فى وقت واحد ، وباحثا عن الحقيقة فى كل صورها القريبة والبعيدة ، الواضحة والغامضة على حد سواء . فالإنسان بطبيعته باحث عن الحقيقة أينما كانت ، ولا شك أنه يستمتع بهذا البحث اذا وجده متجسدا أمام عينيه فى عرض مسرحى شيق ، لا يلجأ الى الاثارة المفتعلة والمغالاة الممجوجة . من هنا كان اعجاب تيمور بأداء جورج أبيض لشخصية دزرائيلى التى تخلق فيها عن أدائه التقليدى المتشنج . يقول تيمور :

« أقدم جورج أفندى هذه المرة على تمثيل دور عصرى خال من الصرخات والاضطرابات والشهيق والأنين ، لا يرفع فيه الممثل صوته عن الطبقة المعتادة غير مرات معدودة لا تزيد على عدد أصابع اليد . دور عماده الهدوء والسكينة وتلك النظرات الحادة الثاقبة التى تغور فى أعماق قلوب الناس ويستخرج منها دقائق الأسرار وتلك المشية الهادئة التى تنم عن الحكمة والدهاء ، وتلك السذاجة الكبيرة التى يعمد اليها رجال السياسة أحيانا » .

وتمنى تيمور أن يسير جورج أبيض على هذا النهج الناضج فى الأداء المسرحى ، خاصة لأنه حفظ دوره عن ظهر قلب ودرس كل أبعاده ، فكان أسلوبه درسا فى السهل الممتنع على غير عاداته فى الصراخ والأنين والتشنج . وكانت الكوكبة التى مثلت معه : بشارة يواكيم ومحمد عبد القدوس وزكى طليمات ، على نفس المستوى من الأداء الواعى اليقظ دون أى افتعال للفت الأنظار . وحتى الذين قاموا بأدوار صغيرة مثل



سارينا ومنسى فهمى وعباس فارس ، عزفوا نفس اللحن المتسق المتناغم .

ومن العروض المسرحية الأخرى التى قام تيمور بتحليلها ونقدتها ، مسرحية « بلانشيت » للأديب الفرنسى أوجين بريو ، وهى تدور حول فلاح فرنسى أرسل ابنته للمدرسة فعادت إليه بعد أن حازت شهادتها ، ولكن فى حال غير حالها . فقد تغيرت أخلاقها واتسعت الفجوة بينها وبين أبيها حتى أصبحت صداما رحلت على أثره عن البيت ، وغابت مدة طويلة ذاقت فيها الذل والهوان والضياع والألم ، فعادت إليه نادمة فقبلها والدها فى بيته بعد طول تردد ، لتتزوج من شاب كان قد رفضه والدها من قبل على أساس أنه ليس على مستوى ابنته أدبا أو تربية أو تعليما . ويرى تيمور أن المؤلف بريو أراد أن يثبت أن التعليم الحديث والحصول على الشهادات العالية لا يتعارض مع القيم العريقة التى تشربها الانسان فى طفولته ، وفى مقدمتها العلاقة المقدسة بين الآباء والأبناء .

وقد اعجب تيمور بتمثيل فلورا ستيليا لدور البطلة فى كل أطواره من الرقة والعذوبة الى الأنفة والكبرياء الى النسم والتوسل . وأيضا بأداء عزيز عيد لدور الأب الذى جسده شخصية الفلاح الأعرج البسيط وفى الوقت نفسه القوى المؤمن بقيمه التى نشأ عليها .

ولم تقتصر جهود تيمور النقدية فى مجال المسرح على تحليل العروض المصرية ، بل حرص أيضا على تحليل العروض الفرنسية التى كان يتابعها فى سفرياته أو اقامته فى باريس ، حتى يقلم للقارئ المصرى نافذة رحبة يطل منها على أحدث تطورات المسرح الفرنسى والأوروبى . فعلى سبيل المثال قدم تغطية نقدية لمسرحية « القناع الممزق » للأديب الفرنسى بيير ولف كما رآها فى باريس ، لخص فيها مضمونها حتى يعطى للقارئ فكرة واضحة عنها ، ثم حلل شخصياتها ودوافعها الأخلاقية والسلوكية ، وأوضح العلاقة العضوية بين النص المنشور والعرض المرئى .

وتجلى وعى تيمور النقدى بل والفكرى والحضارى فى مجادلة جرت بينه وبين ابراهيم رمزى حول أوبريت « العشرة الطيبة » . فى ١٥ مارس ١٩٢٠ هاجم ابراهيم رمزى مضمون الأوبريت على صفحات جريدة «الأخبار» القديمة لأنه قدم صورة مزرية للولاة الذين حكموا مصر قبل عهد محمد على ، والذين ظهروا فى الأوبريت وهم لا يعرفون أسلوبا للحياة سوى البطش بالمصريين ، والفساد فى حياتهم الخاصة . ويدافع ابراهيم رمزى فى استماتة عن الأتراك الذين يرى :

« أنهم أعف الناس رجالا ونساء ، وأشدهم رعيًا للآداب والأخلاق ، وأبرهم بالوالدين والآباء ، وآباهم للضميم وأشدهم دفاعا عن الحدر والذمار . »

فلماذا يأتينا تيمور بك التركى الدم فى مثل هذه الأيام يسبب القوم ظلماً  
ويعزو اليهم ما يعلم الله أنهم أبرياء منه ؟ » .

فما كان من تيمور سوى أن أرسل ردا الى رئيس تحرير « الأخبار »  
على هذه المقالة ، يوضح فيه مفهومه الفكرى والحضارى الشامل لدور المسرح  
خاصة والفن عامة فى حياة الناس ، دون أى توتر أو تشنج أو حساسية  
وبأسلوب غاية فى الرقة والموضوعية ، شأن المفكرين الحضاريين عندما  
يتناولون قضية بالبحث والتحليل . فلا يستطيع أحد أن يدعى أنه يملك  
الحقيقة وحده ، وكل من يعارضه ينأى عن الصواب . فالحقيقة على حد  
قول تيمور هى « بنت البحث » ، ولذلك انتهز فرصة مقالة إبراهيم رمزى  
لا لى يهاجمه ويوقفه عند حده كما يحدث الآن فى آخر القرن العشرين  
للأسف ، بل لى يصحح مفاهيم نقدية وفنية وأدبية خاطئة سائدة بين  
الأدباء والمثقفين وتؤثر بالسلب سواء على إبداعاتهم الشخصية أو على  
نظرتهم لإبداعات الآخرين . قال تيمور فى رده :

« قرأت فى جريدتكم الزاهرة صباح اليوم نبذة بقلم صديقى الكاتب  
الكبير إبراهيم أفندى رمزى عن الرواية التى وضعتها . قرأت النبذة ودهشت  
غاية الدهشة لما ظنه صديقنا رمزى من أننا نريد بتمثيل الرواية إبراز  
الولاة الذين حكموا مصر قبل محمد على فى صورة مزرية لا يصح تصويرها  
على المسرح فى هذه الأيام . وزادت دهشتى لسؤاله عن العظة التى يتخذها  
المصرى من هذه الرواية ، بل تساءل أيضا عما يتخذها الخصم حجة علينا  
عند رؤيته هذه الرواية اذا قارن العصر الماضى بالعصر الحاضر . دهشت  
لكل ذلك ، ولكنى أشكر الكاتب الفاضل لأنه لم يكتب هذه النبذة الا لظهار  
الحقيقة ، والحقيقة بنت البحث » .

ثم ينفى تيمور أن هدفه من الأوبريت هو وبديع خيرى الذى وضع  
أزجالها ، ونجيب الريحانى الذى أنتجها بصفته مدير الفرقة ، وعزيز عيد  
الذى أخرجها ، كان سبب المماليك والأتراك أو الخط من شأنهم أو اظهارهم  
على المسرح فى صورة مخزية ، بل كان قصدهم هو نفس القصد الذى أراده  
إبراهيم رمزى نفسه فى مسرحيته « البدوية » و « الحاكم بأمر الله »  
من تصوير الظلم وتجسيد نتائجه على المسرح ، وبلورة ثورة الضعيف  
ضد القوى الغاشم . ويضيف تيمور قوله لإبراهيم رمزى :

« أردنا يا صديقى أن نضع أول حجر فى أساس « الأبراكوميك »  
الحقيقى فاخترنا رواية فرنسية « بارب بلو : ذو اللحية الزرقاء » ومصرنا  
حوادثها فلم نجد عصرا من العصور التاريخية يلائم حوادث الرواية غير  
عهد المماليك ، ولم نشأ أن نختار عصرا من عصورنا الزاهرة كعصر الفراعنة  
وعهد العرب خوفا من تشويه تاريخنا الزاهر . وهنا يصح لى أيها الصديق  
أن أسألك لماذا ألفت رواية « البدوية » ولماذا أظهرت على المسرح خليفة

مصريا مسلما فى صورة رجل فاتك خليع يميل للنساء ميلا يدفعه لاختطاف البنات الأبنكار من أحضان آبائهن وأمهاتهن مع أن التاريخ لا ينص على ذلك ، وأنت تعلم أن الأمر بحكم الله يختطف البدوية بل اتفق مع أبيها على أن يزوجه منها ، فلم شوهدت تاريخ مصر وجعلت هذا الخليفة يختطف البدوية كالسارق الذى لا ذمة له ولا ضمير ؟ أجل يصح أن أسألك هذا السؤال باحثا معك عن الموعظة التى يتخذها المصرى من هذه الرواية وعما يتخذه الخصم حجة علينا عند رؤيتها اذا قارن العصر الماضى بالعصر الحاضر ؟ ثم أقول لك لماذا ألفت رواية « الحاكم بأمر الله » وأظهرت على المسرح خليفة مسلما فى صورة رجل يقتل النساء والأطفال والرجال بلا شفقة ولا رحمة ؟ ألم تجد فى تاريخ الأمراء المصريين عهدا آخر تكتب عنه غير هذا العهد ؟ .

لقد أراد تيمور بهذا الرد التحليلى الموضوعى أن يوضح حقائق وتقاليد لا ينبغى أن تغيب عن ذهن أى مبدع أو ناقد . أولا لا بد للتفريق بين النقد الموضوعى الباحث عن الحقيقة أينما كانت وبين السب والشتم ، ذلك أن الفن الذى يهدف الى مدح وتمجيد أصحاب الجاه والسلطان ليس بفن على الإطلاق ، لأنه بهذا يتخلى عن رسالته الحقيقية التى تتمثل فى تجسيد الحقيقة بشكل موضوعى بصرف النظر عن أهواء الأطراف المعنية ورغباتها . بل ان رسالة الفن على المستوى السياسى والقومى هى لمس نبض الجماهير وتوصيل صوتها الى السلطة وليس العكس ، أى توصيل أوامر السلطة الى الجماهير . فاذا كانت هذه الجماهير تعاني من الظلم فى حين يتغاضى الفن عنه ، فانه بذلك يصبح مشاركا ومتواطئا فى ممارسته .

كذلك فان تعرية فساد وبطش أحد أو بعض الولاة المماليك أو الأتراك لا يعنى أن كل المماليك أو الأتراك يمارسون الفساد والبطش . فهناك فرق بين التعميم الذى يمارسه الفن عندما يحول ظاهرة خاصة وعابرة الى حقيقة عامة ودائمة ، وبين التنميط الذى يمارسه الفكر الضيق الذى يحيل كل أفراد أية طبقة أو فئة أو مجموعة الى أنماط وقوالب جامدة ، بحيث يصبح التعريض بنمط واحد تعريضا بجميع الأنماط التى تنتمى الى نفس المجموعة ، وهذا ضيق فى الأفق يحيل البشر بكل حيوياتهم وانطلاقهم الى مجرد قوالب مرصوصة ، أو ادعاء خبيث يحاول منح الحصانة لفئة من فئات البشر ضد أية محاولة لنقدها وتعرية سلبياتها ، وكأنها مجموعة من الملائكة التى لا تعرف أخطاء البشر وخطاياهم .

ومع ذلك فان ابراهيم رمزى فى نقده لأوبريت « العشرة الطيبة » التى تعرى فضائح المماليك ومخازيهم ، كان يمارس حق أى فنان أو ناقد



فى أن يقول كلمته مهما اختلف الآخرون حولها ، وهو بهذا أكثر رقى وتحضرا من الذين يمارسون حق النقد الآن فى آخر القرن العشرين برفع القضايا أمام المحاكم ضد أى فنان أو مفكر أو أديب أو كاتب يحاول نقد وتعرية إحدى سلبيات المجتمع المعاصر ، تأسيسا على أنه يمس كل أبناء الطبقة أو الفئة أو الحرفة أو المجموعة التى تنتمى إليها الشخصية أو الظاهرة السلبية محل النقد والتعرية . وهذه الظاهرة الخطيرة تهدد مستقبل الفن كله لأنها تعنى أن كل فئات المجتمع أو معظمها فوق مستوى النقد ، خاصة الفئات ذات الجاه والسلطان التى تتحكم فى مقاليد الأمور ، ولا يتبقى سوى الطبقات الكادحة والفئات الفقيرة التى لا تملك حصانة من أى نوع لتصبح عرضة لسهام النقد والتجريح فى حين أنها فى أشد الحاجة لمن يدافع عنها ويرأف بحالها ويحصنها ضد كل عوامل البطش والقهر والسحق المحيطة بها . ولذلك كان عصر محمد تيمور أكثر رقى وتحضرا لأنه أدرك أن الرد على رأى المرفوض لابد أن يكون برأى مضاد له وليس برفع قضية على صاحبه لارهابه وإجباره على التزام الصمت .

كذلك فإن نقد تيمور الموضوعى يتجلى فى أنه وهو « التركى الدم » على حد قول إبراهيم رمزى حانج الأتراك والماليك فى صميم أخلاقياتهم وسلوكياتهم . فما أسهل أن ينحاز الانسان الى أصوله وعشيرته بلا أى مبرر موضوعى سوى الانتماء العرقى ، وما أصعب أن يتسلح بالمنهج الموضوعى والحضارى كى يقول كلمة الحق حتى لو كانت ضد عشيرته ! لكن تيمور كان ينظر الى الموضوع برمته من زاوية حضارية شاملة تضع الانسان فى المقام الأول قبل أية اعتبارات عرقية أو جنسية . ولذلك لم ينظر الى نفسه من الزاوية التى نظر منها إبراهيم رمزى اليه برغم أن عصره كان يتميز باعتزاز ذوى الأصول التركية وفخريهم بأبائهم وأجدادهم بصفاتهم أسمى وأرقى من ذوى الأصول المصرية .

لقد اكتشف محمد تيمور أن الرقى الحضارى لا يرتبط بالجنس أو العنصر أو العرق ، بل ينهض على عبقرية المكان والعصر عندما تقبل مجموعة من البشر ، تعيش على بقعة معينة من الأرض ، مواجهة التحديات التى تحاول أن تعصف بها ، وتقهر كل عوامل الاجتياح والهدم بإرادة صلبة تواصل البقاء والانتاج ، فتنتصر وتثبت نفسها وتزدهر الحضارة على أرضها . وهى النظرية التى نادى بها المؤرخ البريطانى المعاصر أرنولد توينبى وبلور بها مفهومه للحضارة التى لا تزدهر الا من خلال عنصر التحدى والاستجابة . ولذلك رفض تيمور أن يتخذ من عصر الفراعنة وعهد العرب خلفية لأحداث أوبريت « العشرة الطيبة » حتى لا يشوه تاريخنا الزاهر على حد قوله . فلم يكن الاصل التركى بشغل تيمور الشاغل أبدا ، اذا أن نظرت الحضارية الشاملة جعلته يقول لابراهيم رمزى :



« هذا يا صديقي هو ردى على نبذتك آملا أن تحسن ظنك بنا جميعا بعد قراءتها وأن تعتقد أننا نغار على بلادنا المصرية التي ولدنا تحت سمائها وعشنا مغمورين بخيراتها ، وأنا لم نؤلف الرواية لخدمة الخصم لأنك تعلم علم اليقين أننا نربأ بأنفسنا عن ذلك لأننا عشنا والحمد لله الى اليوم وسنعيش الى أن نموت ونحن كرام النفس ، واني أسأل الله ان يهدينا جميعا الصواب » .

أما من الناحية الفنية والدرامية والتاريخية فقد كان اختيار تيمور لعصر المماليك والأتراك له ما يبرره . ذلك أن مظاهر العبث والعناد وضيق الأفق والعنجهية وضيق المنطق وفرض الرأي على أنه أمر لا بد أن ينفذ ، كان من مظاهر الحياة تحت وطأتهم . والمفارقات الساخرة والنكات المريرة والأقوال الماثورة والأمثال الشعبية التي تناقلها المصريون وتداولوها فيما بينهم عبر الأجيال لخير دليل مادي وتاريخي على البطش الذي عانوا منه على أيديهم في تلك العصور المظلمة . ولا يعنى وجود الخصم الذي قصد به ابراهيم رمزي الاستعمار البريطاني ، التغطية على مخازي المماليك والأتراك . فقد كان تيمور رافضا لكل مظاهر القهر الأجنبي سواء تمثلت في المماليك أو الأتراك أو الانجليز ، اذ كانت عينه دائما على معشوقته مصر . ولذلك كان اختيار هذه الخلفية التاريخية من أهم مصادر الكوميديا والسخرية والضحك في أوبريت « العشرة الطيبة » ، أي أن تيمور استطاع أن يوظفها دراميا وفنيا فالتحمت عضويا بأحداث الأوبريت وشخصياتها ومواقفها .

كذلك يفرق تيمور لابراهيم رمزي ولغيره من الأدباء والنقاد بين الشخصية التاريخية في الواقع والشخصية الدرامية في المسرحية . ذلك أن المؤرخ ملتزم بتقصي الحقائق والوقائع بقدر استطاعته ، وتحليل الشخصية التاريخية ودوافعها من خلال علاقتها بمعطيات عصرها ، وهي كلها في نظره أحداث عابرة ومواقف متتابعة في موكب التاريخ ، وان كانت هناك قوانين تحكمها تحت السطح وتبرر أسباب وقوعها ، لكن تظل الشخصية التاريخية حالة خاصة مرتبهة بعصر ومكان معينين .

أما الشخصية الدرامية ، وان تم استلهاؤها من شخصية تاريخية بعينها ، فانها تخضع لقوانين الدراما التي تخرج بها من المؤقت الى الدائم ، ومن العابر الى المتجدد ، ومن الخاص الى العام ، ومن التاريخي الى الانساني . واختيار الكاتب المسرحي لزاوية معينة ينظر منها الى الشخصية التاريخية لتفسير دوافعها النفسية وعلاقاتها بالآخرين ، اعتمادا على خياله الذي يعمل على تجميع وتشكيل صورة جديدة لها ، لا يعنى أى تشويه للتاريخ . فمن يريد أن يتحقق من ملامح الشخصية التاريخية عليه أن يقرأ التاريخ ، ومن يرغب في لمس جوانبها الانسانية والواقعية التي تحكم تصرفاتها

الشخصية عليه بالذهاب الى المسرح الذى لن يقدم له معرفة تاريخية بقدر ما يجسد له تجربة انسانية تتجاوز حدود الزمان والمكان . فالتاريخ فكر معرفى فى حين أن الدراما فكر انفعالى واستجابة انسانية . ولذلك فإن شخصية الحاكم بأمر الله فى التاريخ غير تلك التى تقابلها فى الأعمال الأدبية والعروض المسرحية . صحيح أنها أستلهمت منها لكنها انطلقت من نطاق المرحلة التاريخية المؤقتة الى رحاب الانسانية الخالدة التى تسمح للأديب باستخدام خياله وإضافة تفاصيل وملامح وعناصر تكمل أبعاد الصورة الدرامية التى يحاول رسمها ، فى حين أنه غير مسموح للمؤرخ إلا باستخدام تصوره المنطقى فى ربط النتائج بالأسباب والغايات بالوسائل . ان المؤرخ يكتب عن التاريخ محاولا الوصول الى معناه فى حين يكتب الأديب من التاريخ منطلقا الى المعانى الانسانية الأشمل .

أما عن الموعظة التى يحاول ابراهيم رمزي أن يستخرجها أو يستنبطها من أى عمل مسرحى يقابله ، فإن تيمور ينظر اليها نظرة مغايرة تؤكد أن المسرحية ليست مجرد عظة أخلاقية مباشرة تحض على الحق والخير وتنهاى عن الباطل والشر ، بل هى تجربة انسانية أشمل من ذلك وإن كانت تحتوى هذا العنصر الأخلاقى فى طياتها . إنها تجربة نفسية وانفعالية وجمالية تصور سلبيات الحياة وتجسدها أمام الجمهور حتى يصبح أكثر قدرة على لمسها والتعرف على أبعادها وجوانبها المختلفة ، وبالتالي يستطيع مواجهتها والاقدام على التخلص منها . إنها عملية تنويرية فى المقام الأول ، تتوسل بالادوات الفنية والأساليب الجمالية التى تمزج الموعظة والتعليم بالمتعة والانفعال ثم تصهرها فى بوتقة الشكل الفنى للعمل المسرحى .

هكذا كان محمد تيمور رائدا للتحديث النقدى فى مجال المسرح ، اذ يمكننا القول بأن النقد المسرحى بمعناه العلمى والموضوعى لم يكن له وجود قبله . . وبرغم منهجه الموضوعى الذى كان من الصعب تقبله فى تلك المرحلة المبكرة من تاريخ المسرح المصرى ، فإنه استطاع أن يؤثر فى جيله وفى الأجيال التالية بكلمته القوية والمسموعة ، ونظرته العلمية والفنية الشاملة، وبصيرته الأدبية والمسرحية الثاقبة . فعلى سبيل المثال كانت مقالاته النقدية خير مرشد لنجيب الريحاني كى يتحول من عروض الفودفيل الهابطة الى المسرحيات الاجتماعية الزاخرة بالسخرية والكوميديا الراقية التى تنقد سلبيات النفس البشرية وعورات المجتمع المعاصر ، وكأنه ساعد نجيب الريحاني على اكتشاف قدراته الدفينة وإمكاناته الكامنة فى أعماقه . كذلك واصل نقد جورج أبيض بسبب أسلوبه الأدائى المتفجر بالصيحات والصرخات أو البكاء والأنين أو الغضب والانتقام ، وكأنه يلقي خطبا يريد بها اشعال حماس المستمعين بدلا من أن يتقمص الشخصية التى يؤديها بكل خلجاتها النفسية الهامسة وصراعاتها الحاصية منذ أول لحظة

فى العرض المسرحى الى آخر لحظة فيه . وقد استفاد جورج أبيض من توجيهات تيمور النقدية فتخلّى عن هذا الأسلوب المتشنج ذى الوتيرة الواحدة الى التلوين والايقاع المتغير والمتطور طبقا للمراحل والصراعات التى تمر بها الشخصية .

كان تيمور ناقلًا مسرحيا شاملا . لم يقتصر تحليله على النص المسرحى بل امتد ليشمل كل عناصر العرض المسرحى لأنه لم يقتصر على التأليف للمسرح وتفوقه بل عاش حياة المسرح بمعنى الكلمة ، فكان واعيا بكل أسرار الصنعة وأصول الحرفة ، بالإضافة الى خبرته التى اكتسبها على أعلى مستوى فى أثناء إقامته فى فرنسا . ولذلك كان رحيله المبكر بمثابة أكبر نكسة للنقد المسرحى فى مصر ، اذ أن النقد بعده جرفته التيارات الشللية والميول الذاتية والأهواء الشخصية ، واقتصر فى أحسن حالاته على تلخيص قصة العرض المسرحى أو استخلاص العبرة الأخلاقية منه . وظل على هذا الوضع المتخلف حتى ظهور جيل جديد من النقاد الذين درسوا النقد على أسس علمية ومنهجية فى الأربعينيات والخمسينيات مثل محمد مندور ولويس عوض ورشاد رشدى وعلى الراعى وعبد القادر القط وغيرهم ممن أحيوا تقاليد تيمور النقدية وأضافوا اليها ما درسوه من انجازات جديدة فى هذا المجال . وبعد ذلك توالى أجيال النقاد وأصبح النقد المسرحى يحتل مساحة مرموقة على خريطة حياتنا الفكرية والثقافية والفنية .

وكما كان تيمور رائدا فى مجال نقد المسرح وتحديثه علميا ، كان رائدا أيضا فى نقد الشعر الذى جمع فيه - مثل المسرح - بين التنظير النقدى والممارسة الابداعية . ولعل الفرق عنده بين المسرح والشعر أن المسرح فن موجه بطبيعته الى تجمع جماهيرى أما الشعر فهو قناة صافية المياه ومتدفقة الأمواج بين نفس الشاعر ونفس القارئ ، ولذلك كانت النبذة فى شعر تيمور هامة بصفة عامة ، فالتنظير والتطبيق عنده وجهان لعملة واحدة هى المنهج الابداعى الشامل . يقول فى مقدمة ديوانه الشعرى :

« ما هذه الا نفثات ضاق بها صدرى فنطقت بها شعرا ، فان كانت تصل الى أعماق قلبك أيها القارئ الكريم وأنت تتلوها لنفسك ، أكون قد بلغت الغاية التى من أجلها طبعت هذا الكتاب ، » .

وهذه النفثات كلمة شعرية شائعة فى القصائد الرومانسية ، ومع ذلك فهى تعنى على المستوى النقدى مزيجا مشتعلا ومنصهرا من الأفكار والمعانى والدلالات والمشاعر والانفعالات فى بوتقة القصيدة بحيث يستحيل التعرف على الحدود الفاصلة بين هذه العناصر . وهى نفثات وإن كانت



تبدأ ذاتية من صدر الشاعر الا أنها سرعان ما نكتسب شكلها الموضوعي بمجرد انتقالها الى قلب القارئ ثم عقله بطبيعة الامر . فالقارئ عندما يتلوها لنفسه تصبح تجربة فكرية وشعورية خاصة به هو واذا انتشرت بين جموع القراء بهذا الأسلوب فانها تتحول الى حقيقة موضوعية يشارك فيها الجميع بقدر أو بآخر . وهذه ليست طبيعة الشعر فحسب بل طبيعة كل الفنون بصفة عامة . فالعمل الفني لا يبدأ من فراغ ولكن من حصيلة الخبرة والثقافة والمعاناة والفلسفة التي تتكون لدى الفنان ، وهي حصيلة ذاتية مكتسبة بصفة شخصية في البداية لكن بمجرد انصهارها في بوتقة الشكل الفني فانها تصبح سبيكة جديدة كل الجودة بحيث يتعرف كل متذوق على حقيقة معدنها ومدى أصالة بريقه . وهذا التوجه ينطبق أيضا على الشعر الرومانسي الذي يظن الكثيرون أنه مجرد تعبير تلقائي عن المشاعر والانفعالات الذاتية للشاعر ، أي أنه يكاد يكون مذكرات شخصية أو سيرة ذاتية للشاعر كتبها نظما . وهذا مفهوم خاطيء لأن الشرط الأساسي لأي عمل فني هو موضوعيته التي اذا انتفت عنه فان صفة الفن تنتفي عنه أيضا . وعلى الرغم من الصبغة الرومانسية التي تلون معظم القصائد في ديوان تيمور ، فان وعيه النقدي كان حريصا دائما على الانطلاق بها من أسوار الذاتية الى رحاب الموضوعية .

ويصل هذا الوعي النقدي قمته في مطلع الديوان عندما يحدد تيمور بوضوح وصراحة منهجه الشعري تحت عنوان « شعر صاحب الديوان » فيقول :

« الشعراء في مصر ينقسمون الى قسمين : الأول يحبذ المذهب القديم والثاني يتمسك بالمذهب الجديد ، أما صاحب الديوان فشعاره :

المذهب القديم جميل والمذهب الجديد جميل  
المذهب القديم جنة فيحاء والمذهب الجديد جنة فيحاء

والشاعر طائر لا يعرف دارا ولا موطنًا ، يتنقل من غصن الى غصن ، فان راقته له جنة القديم غرد فيها ، وان أعجب بجنة الجديد سجع في دوحها . ولا عجب لو وجدناه يغني في قصيدة ثالثة يحل فيها عن نفسه قيود الوزن والقافية .

بهذا المنظور النقدي التحديشي يضع تيمور يده على قضية شغلت الشعراء والأدباء العرب زمنا طويلا ، ولا تزال تشغلهم في شتى أرجاء المنطقة العربية برغم أن تيمور حسمها بفكره الواضح وبصيرته الثاقبة ونظراته الواعية منذ حوالي ثمانين عاما ، اذ يبدو أن العرب لا يستطيعون التخلص من الانحياز القبلي ، حتى في أمور الأدب والفن ، ولذلك افعلوا معركة بين القديم والجديد في حين أن الجديد هو امتداد للقديم ونتيجة



طبيعية له : فالحياة تتغير فى كل لحظة من لحظاتها وبحكم أنها المنبع الذى يستمد منه الفنان ابداعه ، فلا بد أن يواكب هذا التغير المتجدد بصوره ، والا قضى على فنه بدخول متحف التاريخ ليعرض ضمن حفرياتة . وكما قال ت . س . اليوت رائد مدرسة النقد الجديد فى مطالع هذا القرن ، أى فى نفس الفترة التى سجل فيها تيمور مفهومه النقدى هذا ، ان الجديد يؤثر فى القديم بنفس الدرجة التى يؤثر فيها القديم فى الجديد ، بمعنى أن الجديد يستمد عناصره وعوامله ومنابعه الأولى من القديم لأنه لا يمكن أن يبدأ من فراغ ثم ينطلق بعد ذلك الى آفاق العصر ، أى أنه من الطبيعى أن يؤثر القديم فى الجديد ، وفى الوقت نفسه يؤثر الجديد فى القديم لأننا نراه فى ضوء جديد بعد اطلاقنا على الانجازات الجديدة فى الحقل الفنى . ولذلك فليست هناك أية معركة بين القديم والجديد بحكم العلاقة العضوية بينهما والتى تنهض على الأخذ والعطاء ، التأثير والتأثير .

وقد حسم تيمور القضية على أساس أنها قضية فن أو لا فن ، شعر أو لا شعر ، وليست قضية قديم أو جديد . فهناك الغث والسمين فى القديم وكذلك فى الجديد . والمقياس النقدى لا يكمن فى القدم أو الجدة بل فى الجودة . والعمل الفنى العظيم مهما توالى عليه القرون والعصور فانه يظل جديداً لأنه أصبح جزءاً حياً وعضوياً من الوجدان الانسانى بصرف النظر عن حدود الزمان والمكان . ولذلك فان شعراء من قامة امرىء القيس والمعرى ودانتى والمتنبى وشكسبير وجيته وشيللر وبودلير ومالارميه وأرجون وشوقى وغيرهم يبدوون أكثر جدة وحيوية من شعراء محدثين يحاولون الامساك بتلابيب ما يسمى بالحدثة وما بعد الحدثة ، فى حين أنهم يتعشرون فى دروب الشعر بحثا عن مواقع لأقدامهم يمكن أن تطبع آثارا لها تبقى للأجيال التالية .

ولذلك يرى تيمور أن الشاعر يملك مطلق الحرية فى اختيار مضامينه وأشكاله واستلهامها من تجاربه الحياتية ومن ابداعات الشعراء الذين سبقوه ، سواء فى تراثه أو تراث الآخرين . فهو لا يعرف دارا ولا موطناً لأن الانسانية كلها هى داره وموطنه ، ومن حقه أن يتنقل بين القديم والجديد ، يعزف ألحان هذا أو ذاك طالما أنه متمكن من أدوات فنه وتقاليده . واذا كان العزف أصيلاً وقديراً فانه لابد أن يمزج بين التقاليد القديمة والآفاق الجديدة فى وحدة عضوية لا تعرف الانفصال . وقد تتم هذه العملية فى ذهنه ووجدانه بطريقة لاوعية دون أن يدرك حدودها لأن التقاليد القديمة التى تشربها من خلال وعيه بالتراث ، ترسبت فى عقله الباطن وتعمل مفعولها فى ابداعاته الجديدة . ولذلك يتحد القديم مع الجديد ويجرى التفاعل بينهما برغم أنف التوجهات التى تحاول الفصل بينهما .

بل ان وعى تيمور النقدي لم يتوقف عند هذه الحدود بل انطلق الى آفاق أبعد ، يتخلى عن قيود الوزن والقافية ، وهذه جرأة ريادية لابد أن تسجل له مهما اختلفنا وتجادلنا حولها . وخاصة أنه كان مالكا لخاصية العروض والبحور والأوزان في شعره ولم يقترح التخلي عن قيود الوزن والقافية عن عجز أو عدم دراية بتوظيفها ، بل بحثا عن امكانيات وطاقات تعبيرية جديدة ، اذ يبدو أن الحدود عنده بين النثر والشعر لم تكن فاصلة بالدرجة التي تجعل كلا منهما جنسا أدبيا مستقلا بل ومتعارضا مع الآخر .

فلا يجد تيمور أية غضاضة أو حساسية في أن يستفيد كل من النثر والشعر من امكانيات الآخر التعبيرية . فاذا كان الشعر روحا تسرى في المسرح والموسيقى والفن التشكيلي والسينما ، فمن باب أولى لابد أن يسرى في النثر الذي يعد توأمة عبر العصور ، كذلك لابد أن يستفيد الشعر من مرونة النثر وقدرته على الانطلاق التعبيري . فاذا كان من الصعب تقسيم النفس البشرية الى أقسام منفصلة وخانات منعزلة ، واذا كان من الصعب تقسيم الفن الى قديم وجديد ، فانه من الصعب أيضا حصر الأجناس الأدبية والأشكال الفنية في قوالب وأقسام وخانات ، واذا تم هذا قسرا فلا بد أن يصيب كلا من الشعر والنثر بالذبول أو الاختناق أو التحجر أو التكرار . فاذا كان المنهج الابداعي للفنان ينهض على النظام والاتساق فانه يحتوى في منظومته على الحرية والتجديد أيضا ، ولذلك فان ما يعرف بالشعر المنثور أو القصيدة النثرية لا يعد من باب اهدار القيم والتقاليد الشعرية . فالقصيدة النثرية تستعوض بالايقاع الداخلي عن الوزن في القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة أيضا . وهذا الايقاع هو في حقيقته حركة ديناميكية تسرى في أنحاء النص طبقا لتفاعل شديد التشابك ، وحوار جدلي عميق بين عناصر النص المتدفقة بالحيوية . ويتشكل هذا الايقاع في سياق يثير التوتر في النص ، ويجعله يضيح بالحياة ، ويحفز القارئ للبحث المستمر عنه والامساك بمفاتيحه التي يمكن أن تكون كامنة في دلالات النص ووحدات الصياغة المكونة له .

ولم يقتصر تيمور على التنظير النقدي لهذا التحديث الريادي بل طبقه ومارسه بالفعل في ديوانه الشعري ، وهو ما تعرضنا له بالدراسة والتحليل في الفصل الرابع من هذا الكتاب وكان عنوانه « التحديث النثري » . فقد رفض تيمور النظرة التقليدية التي لا ترى في الشعر سوى عنصرى الوزن والمعنى لأن الشعر في نظره أشمل بكثير من مجرد معنى مباشر أو فكرة تقليدية أو وزن أو قافية ، وآفاقه أبعد من تلك القوالب الجامدة لأن معايير الجمالية الحقيقية تنبع من ثنايا التجديد الشعري وارهاساته ولا تفرض عليه من خارجه . ولذلك لا يجد تيمور أى تناقض

أو تضاد بين القصيدة النثرية والقصيدة العمودية أو قصيدة التفعيلة ، بل يمكن أن تكون إضافة إليها وتجديدا لها . والشعر ، مثل أى فن آخر ، هو بحث دائم عن منابع الجدة والحيوية حتى يستطيع أن يواكب الحياة .

وكان الوعي النقدي عند تيمور من الحدة بحيث يمكننا التقاط بعض آرائه الجمالية والنقدية من قصائده نفسها . ففي قصيدة « ضحكات طفل » يوضح لنا قدرة الشاعر المطبوع على منح الأشياء العابرة والصغيرة فى حياتنا دلالات خالدة تربطها بمعنى الكون كله . ومن هنا كان رصده وتجسيده للدلالات والأبعاد المتعددة لضحكات الطفل التى تحمل طياتها وشى الطبيعة ، ونور الحقيقة ، وماء الظمان ، وتجديد الحياة .

وفى قصيدة « النرجسة اليانعة فوق قبر الشاعر » يرى تيمور فى الشعر طاقة من طاقات الحياة المتجددة دائما ، « فالشعر يبعث كالزهور من الجمال الباهر » ، ومن يعجز عن تذوق الشعر ، يعجز عن الاستمتاع بالجمال الذى يغمر الكون والذى يراه البشر بعيون الشعراء . وإذا كان الشاعر يموت كالبشر ، فإن إبداعه الشعري لا يموت لأنه متجدد من الجمال والرقّة والعذوبة والحنو والحب والنور وغير ذلك من القيم والمثل التى عاش البشر على هديها عبر التاريخ .

فى قصيدة « نفس الشاعر » يبلور تيمور وظيفة الشاعر ودوره فى الحياة من خلال فنه الذى يمكنه من مزج الخيال بالفكر لينطلق به الى آفاق لم يبلغها من قبل . والشعر قيمة خالدة تتحدى كل ما يهدد البشر بالدمار والاندثار والضياع ، لأن القيمة التى تتحدى الزمن قادرة على مقاومة كل عوامل الفناء . ولذلك فإن نفس الشاعر هى قطعة حية ومضيئة من نفس الكون ذاته ، فى كل مظهره العانية أو الوحشية ، المبهجة أو الحزينة ، الساكنة أو المضطربة . إذ أن غادة الشعر أو رباته تنصب الشاعر ملكا على مملكة غير خاضعة لصروف الدهر وتقلباته ، مملكة تسيطر على الماضى والمستقبل ، القديم والجديد ، السحب والجبال ، تستمد نورها من الشمس ، وضياؤها من القمر ، فتثير للبشر طريقهم فى دروب الحياة المتشعبة . تعطف على الفقير ، وتواسى المظلوم ، وتتحدى الطاغية . وهى ذات طبيعة غير قابلة للتحول والتبدل تحت رحمة التحولات البشرية . بل تحيل كل المتغيرات الطارئة الى ثوابت خالدة تقدم للبشر مرآة صادقة يرون فيها أنفسهم على حقيقتها .

فى قصيدة « الشاعر الغضبان » يجسد تيمور ثورة الشاعر العارمة فى وجه كل المحبطات والسلبيات التى تحيط به من كل جانب . إنها ثورة عدمية فقدت الأمل فى اصلاح أحوال النفس البشرية ، فلم يعد



للشاعر أمل سوى دفن نفسه فى قبر يستريح فى ظلامه ، ومعه ديوان شعره الذى لم يجد له أى صدى فى نفوس البشر التى أصابها الصدا فى صميمها . وإذا كانت الأرض هى الميلاد وهى الممات ، فمن الأفضل الانتقال الى مرحلة الممات بعد أن فقد الميلاد أى معنى له . وهذه الثورة العدمية تصيب كثيرا من الشعراء عندما ينتابهم الاحساس المرير بعلم جدوى شعرهم لأنهم لا يملكون سوى قوة الكلمة فى حين يملك غيرهم سطوة المال والسلاح والجبروت المادى . لكن معظم الشعراء لا يفرق فى طيات هذه الواقعية النقدية المتشائمة بل سرعان ما يستعيد التحكم فى قياده منطلقا الى جولة جديدة من جولاته الشعرية . وهذا ما كان يفعله تيمور فى قصائده التى جسدت تناقضات الحياة وصراعاتها التى لا تهدأ . وفى قصيدته « دمع الشفق » يقول :

« والشعر فى أحزانه يسكب كأس الأمل  
يحمى فى أكفانه غوامض المستقبل »

فمهما أظلمت الحياة فى قصائد الشاعر فلا بد من وجود بصيص من نور الأمل ، وقد يتحول الى شمس ساطعة بعد ذلك .

فى القصيدة النثرية « الشاعر والليل » يدخل الشاعر فى حوار درامى مع الليل فى محاولة حميمة منه لبلوغ بعض أسرار الكون . فإذا كان الشعر هو أجمل وأروع ملجأ للإنسانية المعذبة ، فمن حق الشاعر أن يبوح له الكون ببعض أسرارهِ حتى يستطيع مواصلة اضاءة طريق الحياة للبشر ، والبحث عن مظاهر الحقيقة خلف أقنعتها التى لا تعد ولا تحصى . فالشاعر شاهد على عصره وعلى مآسيه لأنه يملك النور الذى يبديد الظلمة ، ولا يخشى الليل بل يعشقه برغم كل ما يحويه من غموض ورهبة . يقول ليل :

« أنا بعضك أيها الليل أضحك من سلطان الطمع وأدوس بأقدامى  
شيطان الأثرة والأنانية . اليك قيثارتى التى أخذت عودها من أشجارك ،  
واليك روحى التى نجاها من أنوار الحياة سوادك المنتشر » .

والتشابه بين الشاعر والليل واضح لأن الشاعر يجسد فى قصائده نفس عناصر الغموض والرهبة التى يحتوى عليها الليل . وكما يبرز الفجر عند نهاية الليل فان فجر الحقيقة يتألق عند نهاية القصيدة ، كما أن مادة القصيدة مستقاة من الخيال الذى يتولد فى دياجير الليل .

وكان تيمور قد كتب هذه القصيدة النثرية فى ٢٦ يناير ١٩١٧ ، أى فى ذروة اشتعال الحرب العالمية الأولى ، ويبدو أن وظيفة الشعر وسط نيران المعارك المحتدمة كانت من مصادر قلقه الفنى ، فتمنى أن يصبح الشعر سيف الحق المشهر فى وجه كل التهديدات المترتبة بالقيم الإنسانية . أى يملك القوة المادية بجانب قوته الأدبية . يقول ليل :



« أنت أيها الليل اله الرحمة وأنا لسانك الناطق . أنت أنشودة الحب وأنا منشدها . أنت سيف الحق وأنا شاهره الذى لا ينام . تعالى معى نجوب جولتنا لنتنهزم أمامنا جيوش الدماء التى أثار حربها نور الحياة » .

فى القصيدة النثرية « حب البقاء » يبدو الشاعر تجسيدا حيا للضمير الانسانى فى مواجهة كل مظاهر الضياع والتشتت والتشرد والاحباط التى تتمثل فى عواء الذئاب ، وضباب الألم ، ويرق اليأس ، وليل الهموم ، ومرارة الابتسامة ، ودموع الشتاء ، وظلام القبر ، وخواء الرؤوس ، وأحلام الماضى . يقول بصفته شاهدا على العصر ومدافعا عن ثبات الضمير الانسانى :

« تسير الناس أمامى كأنها ألعيب تتحرك ، وارضمتاه للناس . هم ضحايا تتزاحم أمام مقصلة الطمع : فهم والأنعام سواء ، وأنا ما زلت واقفا أمام البحر كالتمثال غير أنى أهتز من آونة الى أخرى كلما لاح فوق الأمواج الغاضبة فجر الشباب » .

فالشاعر ثابت كالطود عندما يرصد مطامع البشر وتكالبهم على المكاسب المادية ، لكنه يتحول الى نسمة رقيقة تهتز لمطلع فجر الشباب فوق الأمواج الغاضبة لأنه يعنى تجدد الحياة فى مواجهة كل من يحاول إيقاف مسيرتها نحو الأهداف التى خلقت من أجلها . من هنا كان « حب البقاء » الذى يقول عنه :

« حب البقاء ! آه . ما زلت ممسكا بتلابيبه وان سكن اليأس قلبى وتملك على نفسى . حب البقاء ! آه . هو عملة الوجود ، هو اللذة التى لأجلها تنبض القلوب . حب البقاء ! آه . لأجله نتألم ولأجله نشقى ولأجله لا نترك الحياة الا مرغمين » .

ولم يقتصر انجاز تيمور التحديثى فى النقد الأدبى على الجانب النظرى ، بل شمل أيضا الجانب التطبيقى فى نقده لأعمال الأدباء الآخرين سواء أكانوا أجانب مثل الروائى الفرنسى بول آدم ، أو عربا مثل الشاعر جبران خليل جبران ، أو مصريين مثل أحمد شوقى . كان حريصا على ربط قرائه بما يدور على الساحة الأدبية سواء على المستوى الاقليمى أو العالمى .

فعند وفاة الروائى الفرنسى بول آدم ، قام بتحليل انجاز الروائى لتعريف القارئ المصرى والعربى به ، خلاصة أنه لم يترجم أى عمل له الى العربية . أوضح تيمور كيف بدأ بول آدم حياته الأدبية بالسير على نهج اميل زولا رائد المذهب الطبيعى الذى يصف حياة الانسان بكل ما فيها من سلبيات وعيوب وعورات دون حرج أو حساسية ، محاولا تلمس الدوافع والأسباب التى أدت اليها . فكتب بول آدم روايته الأولى « الجسر الناعم » من المنظور الطبيعى بحيث اعتبره النقاد خليفة اميل زولا فى

ريادة هذا المذهب ، لكنه لم يقتنع بهذه التلمذة النجبية فى مدرسة الطبيعية خوفاً من أن يتحول الى مجرد مطبق أو منفذ لأصولها فيصبح نسخة مكررة أو شائعة من انجازات سابقيه . ولذلك نأى عن المذهب الطبيعى فى اتجاه يميل للمذهب الرمزي . لكن روايته « عام كلاريس » جاءت مزيجاً من المذهبين . لكنه تحول بالتدريج الى المذهب الرمزي الذى وجد فيه قدرات تعبيرية لم يلمسها فى المذهب الطبيعى ، فتربع على قمة الرواية الرمزية فى « معركة هود » و « القوة » و « ابن استرلينز » و « تحت شمس يوليه » و « الحيلة » و « الثعبان الأسود » .

ويعلق تيمور على منهج بول آدم الرمزي فيقول انه لم يترك نفسه تهيم وراء شطحات الخيال واللاواقع كما يفعل معظم الرمزيين ، بل وضع الخيال فى خدمة صياغة جديدة للحقائق والوقائع ، فبدأ الواقع عنده فى قالب رمزي ، واشتهر بقدرته على مزج معطيات الواقع المعاصر بتراث الماضى بحيث ألقى كل منهما ضوءاً جديداً على الآخر ، وبلور فى النهاية حركة المجتمع التى لا تهدأ ، والقوانين الخفية التى تحكمها .

وكتب بول آدم المسرحية أيضاً لكن بالاشتراك مع آخرين فى معظم الأحيان . كانت مسرحيته الأولى « الخريف » التى كتبها بالاشتراك مع جبرائيل مورى ، وقدم فيها صورة حية لعمال مضربين انتهى اضرابهم بسفك الدماء ، ثم مسرحية « النحاس » مع أندريه بيكار وهى تتوغل فى الدهاليز المظلمة فى الحياة الاقتصادية الأوروبية . ثم قدم للكوميدي فرانسيز مسرحية « ليمويت » التى لم تلق نجاحاً يذكر ، ومات وهو يؤلف مع جبرائيل مورى مسرحية بعنوان « تانيت » .

وفى نهاية العرض والتحليل النقدي يتجلى الوعي الحضارى عند تيمور اذا اعتبر رحيل أى أديب قدير فى أى بلد ، خسارة لكل الأمم التى ترفع من شأن الأدب والأدباء ، ولذلك يقلم للأمة الفرنسية تعازى الأمة المصرية ومشاركاتها الأسف على فقد هذا الأديب القدير .

كما يقدم تيمور دراسة نقدية لديوان « المواكب » لجبران خليل جبران الذى كان فى نظره أحد رواد القصيدة النثرية فى كتبه الشهيرة « الأجنحة المتكسرة » والأرواح المتمردة » و « دمة وابتنسامة » و « يوحنا المجنون » ، ولذلك فإن « المواكب » بصفته أول ديوان شعري له يعد خروجاً عن نهجه الأدبي الذى اختصه لنفسه من قبل . أو كما يقول تيمور:

« لا نرى فيما كتبه جبران أفندى من نثر وشعر غير قصائد خيالية أوحاها اليه خياله الراقى وروحه الثائرة المتمردة ، فهو فى نظرنا شاعر وما نشره المتداول بين ألدينا الا قصائد منشورة لم يجاره فيها شاعر آخر . والى القارئ شيئاً من نشره بل من شعره المنشور ( خيم الليل بجنحه فوق

المدينة وألبسها الثلج ثوبا ، وهزم البرد ابن آدم من الأسواق ، فاخترت  
فى أوكاره ، وقامت الرياح تتأوه بين المساكن كمؤبن وقف بين القبور  
الرخامية يرثى فريسة الموت ) . ألا يرى القارئ فى هذه الجمال المتناسقة  
التي يطلق عليها القراء كلمة نثر شعرا خياليا يهز أوتار القلب ويوقظ  
النفس النائمة ؟ ، .

ومن أسباب إعجاب تيمور بجبران أنه شجن أسلوبه النثرى  
والشعرى على حد السواء بالاستعارات والصور والرموز بمنهج من إبداعه  
وابتكاره لم يسبقه إليه أديب آخر ، وأصبح معروفا بذلك للدرجة أن  
كل جملة من جملة تكاد تحمل بصمته التي يسهل التعرف عليها دون  
معرفة كاتبها . كانت شخصيته الأدبية والشعرية طاغية لكنها لم تصب  
قصائده وأفكاره بالتكرار والرتابة ، وذلك برغم تركيزه على فكرة أساسية  
تمثلت فى تعرية كل الأوهام والأكاذيب التي ينطوى عليها العالم بكل  
بريقه الزائف ، لكنها كانت فكرة رحية ومتعددة الأبعاد والأعماق بحيث  
منحت القلدة على التنويع والتعميق . وعلى الرغم من أنه كان يجد خلاص  
روحه بين أحضان الطبيعة فإنه لم يهرب إليها من وطأة المجتمع الذي خاض  
فيه أيضا صارخا ، ساخطا ، متمردا على أوضاعه المقلوبة غير الطبيعية .  
كان يحلم بمجتمع يسير على نهج الطبيعة فى تناغمها ونظامها البديع ، فكنا  
نرى فى شعره « بين غيومه السوداء برق الأمل ونسمع من رعداه القاصف  
صوت الرحمة ونشعر عندما تهب عواصفه بحلاوة الحب ، حب الحياة  
الهادئة الساكنة التي تتجلى فيها الطبيعة وينصب فيها ميزان العدل » .

وابداع جبران للشعر المنثور لم يعن عجزه عن معالجة الشعر  
الموزون المقفى الذي تجلى فى ديوانه « المواكب » الذي سجل به لنفسه  
ريادة من نوع فريد فى تاريخ الشعر العربى . يقول تيمور :

« انك ترى لأول مرة كتابا عربيا جديدا فى قالب خيالى ، منظوما من  
أوله لآخره . وقد كنا نعيب على شعرائنا الشرقيين إثارهم القديم على  
الجديد لأننا لم نجد لهم قصائد ساروا فيها على طريقة الشعراء السالفين  
دون أن يبتكروا لهم طريقة جديدة . أما اليوم فقد أتى جبران بما كنا فى  
حاجة له . ولم يقتصر جبران على اختيار موضوع فلسفى نظمه فى قصيدة  
طويلة ولكنه فعل أكثر من ذلك باختياره القوافى المتعددة والأوزان المختلفة  
فخالف بذلك الشرعة القديمة وابتكر طريقة جديدة تأمل أن يتبعها فيها  
الشعراء الشرقيون » .

لقد وجد تيمور فى جبران صلي لمنهج الشعرى والنقلى الذي  
وضع الابتكار والتجديد هدفا نصب عينيه . فأى عمل شعري جديد لابد  
أن يكون إضافة أصيلة الى الانجازات السابقة عليه وليس مجرد تكرار



أو نسخة باهتة • والقراء يتركون الصورة دائما بحثا عن الأصل • ولذلك اختار جبران موضوعا فلسفيا نظمه في قصيدة طويلة ، لم يساعده عليها سوى تعدد القوافي والأوزان الذي منحه مرونة فكرية وانفعالية ، وطول نفس جنبه الوقوع في خطأ التكرار والتجمل والتعجر عندما تمسك القافية الواحدة أو الوزن الواحد بخناق الشاعر •

ثم يناقش تيمور مضمون الديوان فيوضح أن فكرته الأساسية نهضت على التوازي أو التضاد بين الطبيعة بكل تناغمها ووقارها وبين المجتمع الانساني بكل اضطرابه وقلقه وسعيه • وقانون الغابة الذي يدلل به البشر على وحشيتها أرقى بكثير من القانون الذي يتعامل به الناس في المجتمع ، قانون ظاهره العدل والرحمة وباطنه الظلم والقسوة • فالأسد مثلا عندما يشبع لا يمكن أن يعتدى على غيره من الحيوانات ، أما الانسان فلا يشبع أبدا ويتساءل دائما : هل من مزيد ؟ ولذلك فهو يبتكر بحماس القوانين ليثبت أنه كائن متحضر ، ثم يخرقها بنفس الحماس بطريقة أو بأخرى واضعاً في اعتباره كل وسائل الهروب من الوقوع تحت طائلتها • يقول تيمور محلا الفكرة الرئيسية في الديوان :

« اختار جبران لتصوير فكرته شخصين الأول شيخ عاش في المدينة طول عمره وخبر ما فيها من العادات والقوانين والشرائع والأوهام والأكاذيب ثم خرج الى الغاب بعد تجربته وخبرته ليستريح من وعثاء سفرته الطويلة التي قضاها جاثلا في أنحاء المدينة • فيلتقي في الغاب بشباب لم تر عيناه غير أشجار الغاب ، ولم يتنفس غير هوائه الطلق ، ولم يسمع غير ألحان طيوره • فالأول شيخ ضامر التجاعيد ، محدودب الظهر ، مرتجف الأنامل ، والثاني جميل الصورة ، قوى البنية ، حاملا نايه في يده ليحيى الطبيعة بأناشيده الخالدة • يلتقي الرجلان في الغاب ويبدى كل منهما آراءه في الحياة • الأول لم يجد في حياة المجتمع الانساني غير التشاؤم والشقاء ، والثاني لم يجد في حياة الغاب غير السعادة والهناء • هذا هو ملخص ما أراد جبران اثباته في كتابه • ومن هذه المحاور الشيقة التي خطتها يده تظهر لك آراؤه الفلسفية في الحياة وفي الشرائع والأديان • على أنه لا يقصد في كتابه أن يدعو الناس الى عيشة الغاب وهجر المدن ، ولكنه يريد أن يتبسط الناس في حياتهم وأن يتركوا الروابط الكاذبة التي تربطهم في مجتمعنا البشري ، وما الغاب الذي كتب عنه جبران الا رمز البساطة لا ينتج عنها الا الهناء والسعادة •

هكذا يضع تيمور يده على المضمون الفكري والشكل الفني في ديوان جبران بأسلوب موضوعي ومنهجي لا يتدخل فيه بآرائه وانطباعاته الشخصية بل يحلله للقارئ ليساعده على تذوقه فكرا وفنا • لكن اعجاب تيمور بالديوان لم يمنعه من ابراز سلبياته ، « فتراكيبه في النظم غير



متناسقة كما هي في النثر ، ، ومع ذلك فان تيمور واثق من أن استمرار الممارسة الابداعية كفيل بتلافى أى ضعف وسد أية ثغرة ، ولذلك يكتفى من هذا الديوان بشاعرية جبران الكبيرة ، « ووحية المتمرد الذى يغور في خفايا القلوب ليضيء ظلماتها ويفرج عنا الهموم والكروب » .

وكان من الطبيعي أيضا أن يكتب تيمور مقالة نقدية عن أحمد شوقي بمناسبة قرب عودته من منفاه في الأندلس . وبنفس الموضوعية انتهز تيمور المناسبة لا للكتابة عن شخص شوقي ولكن للكتابة عن شعر شوقي الذى استطاع أن يتغلغل الى كل القلوب بقصائد الغزل والحكمة والفلسفة والوطنية . يقول تيمور :

« شوقي هو أول من وصف الطبيعة من الشعراء المصريين بل هو أول من أجاد وصفها ، ولو ضربنا صفحا عن قصائده في باب المديح ولم نقرأ منها الا الجزء الذى خصه بالغزل والوصف والحكم لرأينا في شاعرنا الكبير عبقرى عظيم لا يجود الزمان بمثله في كل آن ، » .

وتتجلى دراية تيمور الواسعة بشعر شوقي عندما يحلل المراحل التى مر بها ، وكيف ابتدأ حياته مقلدا شعراء العرب الكلاسيكيين، خاصة المتنبي الذى ملك عليه لبه فسلك مسلكه . ومع ذلك فان قصائده الأولى تومض ببوادر عبقرية جديدة تنطلق بالشعر العربى الى آفاق لم يبلغها من قبل ، لأنه سرعان ما تخلص من قيود التقليد والمحاكاة ، وشق طريقه مبتكرا تقاليد جديدة . وان كان تيمور يأخذ عليه الوقوع في برائث قصيدة المديح التى لا تليق بعبقريته ، فالمديح عند تيمور « باب من الشعر لا يصح أن نطلق عليه اسم شعر » ، لأن رسالة الشعر السامية تتنافى تماما مع أية صورة من صور النفاق والتملق ، حتى لو كان الشاعر مؤمنا بما يقول . فقد وهبه الله هذه العبقرية لتكون رسالة موجهة الى كل الناس عبر العصور ، وليس الى شخص ما ، مهما بلغ من الجاه والسلطان والسطوة .

ولذلك كان تيمور سعيلا بشوقي عندما نفخ يديه من باب المديح ، وأدرك أن عبقريته تكمن في الكتابة للانسان في كل زمان ومكان ، ولذلك عليه أن يغوص في أعماق نفسه ليعود الى قرائه محملا بالدرر والجواهر ، مثلما فعل في قصيدته السننية المشهورة التى أرسل بها من الأندلس :

« وطنى لو شغلت بالخلد عنه نازعتنى اليه فى الخلد نفسى »

وفي ١٨ يونيو سنة ١٩١٧ كتب تيمور مقالة عن المجمع اللغوى المصرى على صفحات جريدة « السفور » ، ناقش فيها قضية تطوير اللغة العربية التى تؤرق معظم الأدباء والشعراء بحثا عن امكانيات تعبيرية متجددة تتسع للتطورات الجارية فى الساحة الأدبية . فاللغة هى وعاء الفكر

والإبداع الأدبي الذي تمتزج فيه العناصر المختلفة وتتفاعل لتنتج الأعمال الجديدة شكلا ومضمونا . والمشكلة كما يحددها تيمور في بداية مقالته بمنتهى الصراحة والوضوح أن الأجنبي يقرأ ليتعلم في حين يتعلم المصري ليقرا . وإذا كانت اللغة والتفكير وجهين لعملة واحدة هي الفكر والسلوك ، فإن أية قيود على اللغة والتفكير هي بالتالي قيود على الفكر والسلوك وإعاقة لأي تطور حضارى محتمل . يكفى مثلا أن الأجنبي يجد « لكل مخترع جديد كلمة يستعملها في كلامه وكتاباتة بعد أن يصقلها لسانه ، ويقف المصري حيال ذلك وقفة العاجز لا حول له ولا قوة ، فيعمد لوضع كل كلمة جديدة بين قوسين إذا جاءت ضمن كتاباته » .

ويستعرض تيمور محاولات تطوير اللغة العربية مثل تغيير الحروف العربية إلى حروف لاتينية تسمح بكتابة الحرف المتحرك حتى لا يجد القارئ صعوبة في القراءة فيقرأ صحيحا ثم يتكلم صحيحا ، لكن الفكرة رفضت لأنها تمثل ضربة قاضية للشخصية المصرية التي يحرص عليها كل وطنى صادق ومؤمن بوطنه . كذلك كان هناك من فكر في كتابة الحرف المتحرك العربى ويعنى به تيمور الـ « أ ، و ، ي » ، فنكتب كلمة ( كتب ) مثلا ( كاتابا ) ، ويمكن استخلام المد فنكتب مثلا كلمة ( كتاب ) هكذا ( كيتآب ) ، وبهذا يمكن تجنب مشكلات الشكل .

لكن كان هناك من فكر في وضع الشكل في كل كلمة ، ومن فكر في وضع الشكل على الأحرف التي يلتبس على القارئ نطقها وبذلك يمكن تجنب أى لبس محتمل في المعنى . وغير ذلك من الأفكار التي وضعها تيمور أمام المجتمع اللغوى الجديد ( عام ١٩١٧ ) كي ينتخب منها الأسهل والأصح ، بل لكى يفكر في آراء جديدة ربما كانت عملية ومفيدة أكثر . أما بالنسبة للمصطلحات العلمية الجديدة فيقول تيمور بلا حساسية أو تردد ان اللغة العربية قادرة على استيعابها :

« أما مسألة الألفاظ الجديدة العلمية التي تخلق منها اللغة العربية ، فأمامنا باب الاشتقاق وباب التعريب ، وعندنا من الكلمات القديمة المهجورة ما يصح أن نطلقه على كل لفظ جديد لا نجد له مرادفا عربيا ، على أنى لا أريد أن نأبى استعمال اللفظ الأفرنجي إذا صقله اللسان . وفى القرآن دليل ساطع على صحة قولى إذ فيه من الألفاظ الفارسية ما يسوغ استعمال اللفظ الأجنبي ، وليس بعار على اللغة العربية وإن كانت أغنى اللغات وأوسعها أن تدخل فيها الألفاظ الجديدة الأفرنجية ، وما من لغة حية قائمة بنفسها دون احتياجها لمعونة اللغات الأخرى . وعلام نقف أمام اللفظ الأفرنجي نعادي ونأبى استعماله بعد أن صقله اللسان ؟ اللغة هي ما يتكلم به اللسان فلماذا نستعمل اللفظ المهجور ونأبى استعمال اللفظ السهل إن كان أفرنجيا » .

ان اللغة عند تيمور هي كائن حي يخضع لكل التحولات التي تجري للكائنات الحية . وهي لا تتفاعل مع فكر الانسان وسلوكه أو مع حركة المجتمع وتطوره فحسب بل تتفاعل مع اللغات الأخرى المعاصرة لها . ولذلك لا يمكن أن تصيب في قوالب توقف نموها وتطورها وحيويتها . وإذا كان هذا الوعي اللغوي الحاد عند تيمور قد دفعه الى بلورة هذه الأفكار والمفاهيم الحديثة والرائدة منذ حوالى ثمانين عاما ، فماذا كان يمكن أن يقول لو عاصر عالم اليوم الذى جعلته ثورة المواصلات التكنولوجية قرية صغيرة ؟ ان نظرة تيمور المستقبلية والحضارية جعلته يستشرف آفاق المستقبل واحتمالاته برغم أنه عاش في عصر لم تخرج فيه وسائل الاعلام عن الصحيفة المنشورة والخطبة الشخصية ، والمسرح والسينما الصامتة اذا كان لهما أى دور اعلامى . أما وسائل المواصلات أو الاتصال فلم تخرج بدورها عن السفينة والقطار ، ومع ذلك كان واعيا بالتفاعل بين مختلف اللغات بصفته خاصة حتمية لا يمكن تجاهلها بأية حال من الأحوال . وقد أصبح هذا التفاعل الآن حقيقة واقعية تفرض نفسها على كل البشر في كل لحظة من لحظات حياتهم ، ولا بد من مواجهتها بالأساليب العلمية .

كذلك كان في ذهن تيمور تشكيل الاكاديمية الفرنسية وانجازاتها في هذا المجال الرائد لكي يستنير بها المجمع اللغوى المصرى الوليد في خطواته الاولى نحو ترسيخ تقاليده ، واضعاً في اعتباره أنه لا توجد لغة ليست بها ألفاظ اعجمية . يقول تيمور :

« فواجب المجمع العلمى حيثا ذلك أن ينتقى اللفظ الذى يرضاه الجمهور والا أعرض الناس عن ألفاظه ، وكان عمله بلا فائدة ولا نفع . وكم من كلمة افرنسية كانت من لغة ( الأرجو ) أدخلها المجمع العلمى الافرنسى فى القاموس وأصبحت افرنسية يستعملها الكاتب والشاعر » .

ولا ينسى تيمور أن يدلل على دور الأدب فى صياغة اللغة واكسابها المرونة الكافية للحياة والتطور من خلال اطلاع الناس على الأعمال الشعرية والروائية والسير الذاتية ، فان اقبالهم عليها وتمتعهم بها من شأنه أن ينشر الأساليب الأدبية واللغوية فيما بينهم ، وبالتالي تزداد الحصيلة اللغوية ليس فقط على مستوى المفردات والألفاظ بل على مستوى المعانى والدلالات أيضا . يقول تيمور :

« وياحبذا لو أرسل الله لمصر كتابا محبوبا تقرأ رواياته الناس ليجمعون ، يستعمل الألفاظ التى صقلها اللسان والألفاظ السهلة القديمة حتى يتعود عليها القارىء ويألفها بعد نفوره » .

فاللغة ممارسة وتعود وفكر متجدد وسلوك يومي . وهي لا تقتصر على الأدب فحسب بل تشمل العلم أيضا ، ولذلك فإن الجميع اللغوي هو في حقيقته مجمع علمي بمعنى الكلمة . وقد أدرك الفرنسيون هذه الحقيقة الحضارية ، فقاموا بتطبيقها عند انشاء الأكاديمية الفرنسية التي ضمت أعلام المفكرين والأدباء والعلماء والفنانين والفلاسفة الذين مثلوا الاتجاهات والتيارات الحضارية على أرض فرنسا ، والذين شهدت لهم انجازاتهم وابداعاتهم واختراعاتهم وايتكاراتهم بالأصالة والمبقرية والقدرة على مواكبة تيار الزمن بل والاسراع به الى آفاق جديدة . يقول تيمور :

« ويا حبذا لو ضم الجميع بين أعضائه المشرع والطبيب والمهندس والزراعي والتجاري حتى يتساون الأعضاء على وضع الألفاظ الجديدة العلمية ، ويكون وضعها صحيحا لا تشوبه شائبة » .

فاللغة هي المعرفة بكل فروعها المتشعبة ، وهي الوعاء الحضاري والفكري الذي تتفاعل فيه كل تيارات ونبضات وانطلاقات الأمم الناهضة ، ولذلك فهي تشكل عنصرا حيويا في منهج التحديث الفكري والحضاري عند تيمور ، والذي يدور حوله الفصل التالي والآخر من هذه الدراسة .



## الفصل السادس

---

التحديث الفكرى والعضارى



## التحديث الفكرى والحضارى

كانت الأفكار والموضوعات والمضامين والتأملات والتحليلات والتفسيرات والخواطر من الغزارة والخصوبة عند محمد تيمور بحيث لم يكتف بالقصة والمسرحية والقصيدة كقنوات أدبية وفنية لتوصيلها الى قارئه ، بل كتب المقالة والصورة القلمية والتعليق والتحليل كقنوات مباشرة لتنوير القارىء وتحديث فكره تجاه عصره وحضارة عالمه الذى يعيش فيه . ولذلك كان دوره كمفكر حضارى لا يقل فى أهميته وحيويته عن دوره ككاتب قصصى ومسرحى وشاعر مبدع . بل ان الأفكار والمضامين التى تناولها فى مقالاته وتحليلاته تشكل مع تلك التى انطوت عليها أعماله الابداعية منظومة متكاملة أو سيمفونية متناغمة ، اذ يصعب أن نجد فى فنه وفكره أى نشاز أو تناقض . ذلك أن هذه المنظومة تصدر عن منظور فكرى وفنى وانسانى متسق ، تبلور من ثقافته النظرية ومعايشته العملية لجوانب الحياة التى خبرها سواء فى مصر أو خارجها ، وأصبحت القاعدة الراسخة التى ينطلق منها سواء لابداعه الأدبى والفنى أو لانجازه فى مجال التحديث الفكرى والحضارى .

فى مقالة بعنوان « الأفكار القديمة والحديثة » كتبها فى ١٠ أغسطس ١٩١٧ ، عالج تيمور قضية الأصالة والمعاصرة من منظور حضارى وفكرى ناضج . وهى القضية التى لازلنا نتجادل حولها بعد مرور حوالى ثمانين عاما على هذه المقالة دون أن نصل الى حسم لها ، برغم أن تيمور أثبت أنها تكاد تصل الى حد البديهية التى تجعل أى جدل حولها نوعاً من السفسطة الفارغة أو المقم الفكرى . يقول فى هذه المقالة أو الصورة القلمية :

« فلان يعشق الكتب القديمة ولا يتصفح سواها . يتغنى فى المجالس بما تحويه بطونها ويستشهد فى كتاباته بجليل حكمها ، فهو فى نظر الناس عالم فاضل مطبوع على البيان متفنن فى ضروب الخطاب . ان تكلم كان بسيط اللسان رحيب المجال ، وان كتب كان مليح الفصول

دائى الفقر . ان آتية برأى يخالف رأيه او غرت صدره واقتدحت غضبه فرماك بالجهل والتعدى على العلماء السالفين الذين لا تلحق آثارهم ولا يشق غبارهم . وان جنته برأى جديد لم يسمع به أحد من قبل قال عنه انه غامض مبهم تخامره فيه الشكوك وتتجاذبه الظنون . هذا هو شأن كثير من علمائنا الأجلاء الذين نشأوا فى جو القديم فعز عليهم أن يطرق آذانهم الجديد . يظنون أن آباءنا وأجدادنا عاشوا فى عصر كان العلم فيه زاهرا فحرام علينا نحن أبناءهم أن ننقض رأيا اتفقوا عليه وأن نجادلهم فى قضية أثبتوا صحتها فى كتبهم ، فليلق كل منا سلاحه أمام أدلتهم وبراهينهم مهما كان وثيق الحجة شديد اللداد .

أى أن منهج التحديث الفكرى والحضارى عند تيمور يؤكد أن الثقافة الحقبة الناضجة هى فى حقيقة أمرها فضيلة بل وفريضة . ذلك أن كل الفضائل الانسانية والمثل العليا تنبع من الثقافة الحقيقية ، والأفق الواسع ، والنظرة الشاملة ، والبصيرة النافذة . فالرأى الموضوعى الصادق نتاج طبيعى لثقافة صاحبه ، ولا يمكن أن ينهض رأى على جهل بمعطيات العصر . ولذلك فالخوف يجب أن يكون من سيطرة الجهل وضيق الأفق وليس من تيار الثقافة الوافدة . فالتمسك بالتراث والأصالة لا يعنى سد باب التجديد والابتكار ، ولذلك رفعت الحضارة العربية القديمة كثيرا من شأن المجددين الرواد . وحققنا فى التصرف فى أمور ديانا وظروف عصرنا ، ليس أقل من حق أسلاف عظام لنا جددوا وابتكروا وتصرفوا فى أمور دنيائهم وأحوال عصرهم . فالتجديد الجذرى ليس بالضرورة منقطع الجذور عن التراث القومى والفكرى والحضارى والروحى للشعب .

ان التحدى الحقيقى المطروح أمام الشعوب العربية التى تواجه مشكلة التقدم الحضارى هو بالدقة : كيف تجدد حضارتها ، فلا تلفظ الماضى باسم الحديث ولا ترفض الحديث باسم الماضى ، وانما تأخذ بأسباب التجديد والماصرة دون أن تفقد الاتجاه والأصالة . وفى هذا يواصل تيمور رسم صورته القلمية فيقول :

« وفلان يحترم آراء السالفين ويجعل أعمالهم وسعيهم فى تحقيق كل ما وقع تحت عيونهم ولكنه يود أن يكون له بعض ما كان لهم من الحرية فى البحث والتنقيب حتى يجرى الرأى الصائب ويموت الرأى الواهن مهما تساورت أهواء الناس على صحته . كل له الحرية فى البحث وليس من العار أن يأتى الانسان بفكرة شجعت لها غرار رأيه وأثبت له غيره أنها غير صحيحة ، وانما العار كل العار أن يستقصى الانسان فى البحث عن رأى جديد ثم يرضى به على قومه أو يضرب عنه صفحا لأنه جديد لم يتفق على صحته أحد من السالفين » .



يريد تيمور أن يقول أن الحفاظ على أصالتنا ليس بالانكماش والجمود والضعف ، ولكن بدرجة التقدم التي نحرزها ، بالأسلوب السليم الذي يستمد حيويته من قدرتنا على التجديد ، وثباته من تمسكنا بالأصالة . وبهذا المعنى فإن عملنا من أجل أن نبني مجتمعا عصريا ودولة حديثة . لا يعنى النقل والتقليد والمحاكاة ، وإنما يعنى الأخذ والعطاء والتفاعل والتجديد والابتكار والتطوير والتقدم والانطلاق الى آفاق المستقبل . ولذلك يتحتم علينا أن نرفض أن تكون الأصالة نظرة الى الوراء تقبّس الماضي لأنه الماضي ، وترفض التجديد لمجرد الكسل العقلي والفكرى . فليس كل ما كان فى الماضى ايجابيا بل من الطبيعى أن ينطوى على بعض السلبيات . كما يتحتم علينا أن نرفض من جهة أخرى أن نسيخ شخصيتنا القومية باسم المحاكاة المادية أو السلوكية لمجتمعات أخرى .

ويلقى تيمور الضوء على الفكر الديمقراطي أو الديمقراطية الفكرية التي تحتم التفاعل بين مختلف الآراء دون أن يتمسك أحد برأى ثبت خطؤه أو ضعفه أو عدم اتساقه . فالعبرة ليست بالتمسك بالرأى ولكن ببلوغ الرأى الموضوعى الصحيح أينما كان مصدره ، بل ان العار الحقيقى فى نظر تيمور يتمثل فى اقتناع الانسان برأى موضوعى وعلمى صحيح ثم يكبته ويتحاشى الافصاح عنه لمجرد أنه لا يتفق مع آراء القديماء ، سواء بدافع الخوف أو الحرج أو الكسل العقلى . فالعلم لا يتطور ولا يتقدم الا بتفاعل الآراء والاجتهادات ، أما من يؤمن بأنه ليس فى الامكان أبدع مما كان ، فهو يريد أن يوقف عجلة التقدم العلمى ، وبذلك يتخلف عن موكب الحضارة لأن الآخرين لن يتوقفوا . فالثبات على القديم من هذا المنظور لا يعنى سوى التخلف ، فالتوقف هو رجوع الى الخلف وبالتالي فالثبات هو حركة ولكن الى الخلف . يقول تيمور :

« لم يزل العلم فى جو الطفولة بالرغم مما أتى به علماء الماضى والحاضر . والحقيقة التي اتفقنا عليها مازالت تعيط بها الشكوك والظنون فان تمسكنا بالقديم كنا كمن يريد أن يوقف تيار العلم أو كمن يتنحى عن العمل لسواه فيسبقه الى التحقيق والبحث قوم آخرون ، ويرجع هو وقومه القهقري أمام اقدام الآخرين . وانه لعار علينا فى القرن العشرين أن لا نفيق من رقدتنا الطويلة بعد أن رأينا ماضحاه الغربيون فى سبيل احياء العلوم وتحقيق كل غامض فيها ، »

واذا كان تيمور قد قال هذا الكلام منذ حوالى ثمانين عاما فى عصر كانت التكنولوجيا الحديثة لازالت طفلا يهجو ، لكن يبدو أن بصيرته الثاقبة قد جعلته يستشرف آفاق المستقبل ، وينبه أبناء وطنه لتحدياته حتى يهبوا لمواجهة واستيعابها واستغلالها لصالحهم قبل أن تغمرهم بأمواجها الماتية وتغرقهم الى قاع العصر . ومن ينظر الآن الى أبرز آثار

الثورة التكنولوجية في عالم اليوم ، سيتذكر تحذيرات تيمور وهو يتابع ذلك التقدم الهائل في وسائل نقل الأفكار والمعلومات والتيارات وأنماط السلوك المختلفة ، عبر الحدود القومية لكل المجتمعات الانسانية ، على السواء وبالتالي سقطت الحواجز القديمة العازلة بين بيئة وبيئة ، وبين مجتمع ومجتمع . وأصبح هناك جديد كل يوم بل كل ساعة . ولذلك أصبحت نظرية التعليم المستمر ضرورة حضارية ملحة بسبب التطور السريع والمذهل للابتكارات الآلية والالكترونية . ولذلك يتحتم على العناصر النشيطة والمنتجة والمبدعة أن تكون في حالة من التعليم المستمر والتحصيل المتواصل حتى لا يحدث تخلف عن الجديد ، وحتى نملك في الوقت نفسه القدرة على تحليل هذا الجديد للاستفادة بإيجابياته، وتجنب سلبياته ، فليس كل جديد منهاجاً نموذجياً يتحتم اتباعه ، وأسلوباً حضارياً يناسبنا ، إذ أن الفاصل النهائي في الحكم عليه يتمثل في المنهج العلمي والموضوعي والعقلاني الذي يحلله في ضوء معطيات حضارية وانسانية وقومية عديدة . يقول تيمور :

« لا نزاع في أن الفكرة الجديدة جميلة وإن كانت غير صائبة . أنت بلاشك تستقبح الجديد لأنك تفاجأ به على غرة قبل أن تأخذ له عدتك وتسحب له ذيلك ، ولكنك في حل من أن تتصفحه وتستوضحه وتقلب فيه خواطر حتى تغرق في البحث ، فتقف على مكان الضعف والقوة فيه . وتكون حينئذ حراً في قبوله أو رفضه . وأي خطر يداهم الأمة أن هي فوجئت بأراء جديدة ؟ لا مشاحة في أن كل رأى صائب يبقى رغم أنف كل مستهجن له ، وأن كل رأى فاسد يضمحل ويموت وينسى مهما كان معززا ، ومهما تمادى صاحبه في ضلاله وغلا في جهالته . لا تخف أن عاش الرأي الواهن حقبة من الدهر لأنه يعيش وهو مهدد إلى أن يتغلب عليه الرأي الصائب ، وما الدنيا إلا ميدان عراك يتصارع فيها أصحاب الحقيقة ومجنودو الجهالة ، والله نصير الحق ، فلا يلبث كل ذي صواب أن يفوز ، ولا يلبث كل ذي خطأ أن يلوى عنانته ويقصر عن باطله فتظهر الحقيقة ناصعة للناظرين » .

وبذلك يضح تيمور يده على حقيقة فكرية وحضارية لا يمكن تجاهلها وهي أنه في النهاية لا يصبح الا الصحيح . والفكر الحضاري بطبيعته يحمل في طياته قوة تصحيحية لا بد أن تبرز في الوقت المناسب وتسيطر على مجريات الأمور عندما تنحرف عن جادة الصواب . فالحق حق ، والباطل باطل مهما اختلف الزمان أو المكان . قد يحدث في فترة من فترات الاضمحلال والتدهور أن يحاول الضلال والزيف أن يلوى عنق الحقيقة ويطمس معالم الحق حتى لا تراه الأعين فتبهر به وتتبعه ، لكن شمعة واحدة من نور الحق كفيلة بقهر جحافل الظلام المتكاثف . ولذلك

يركز تيمور على العلم بصرفته الأداة الحاسمة التي تجنبنا الدخول في متاهات جانبية ، وطرق مسمودة ، ودوائر مفرغة ، تشتت الانتباه وتضيع الهدف ، وتعتم الرؤية .

وايمان تيمور بسلور العلم الحديث ينهض عن أنه أساس أى تقدم حضارى . فالعلم الحديث لا ينشأ عن تركيز الانتباه وحصر العناية في تطبيقات العلم ، فهو لا يعترف أن غايته ينبغي دائما أن تكون المعرفة لذاتها . فالغاية النظرية والغاية العملية للعلم غايتان متلازمتان متكاملتان . ولذلك لا يجهل بنا أن نناقض بين المعرفة العلمية والمعرفة التطبيقية . بحيث نقول - كما قال القدماء - ان المعرفة التطبيقية تنصب على المحسوس وهدفها العمل ، فى حين تبعد المعرفة العلمية عن كل اهتمام عملى تطبيقى . وتبغى ادراك الحقيقة على مستوى الأفكار الخالصة المجردة . وفى العلم الحديث لا تنفصل النظرية عن التطبيق ، ومن ثم فليس بينهما اختلاف فى الطبيعة . ففيهما يكتشف الانسان بين الكيفيات التى يدركها علاقات ثابتة أو قوانين ، وتتيح له هذه القوانين بالتالى أن يمارس نشاطه العملى .

ومن الواضح أن الملاحظة والفروض والبراهين ، التى يعتمد عليها المنهج ليست بالخطوات الجديدة على الفكر الحضارى ، ولكن اذا كانت هذه الخطوات تستخدم فى معظم الأحيان بطريقة تلقائية ، فان المنهج العلمى يقوم بتنظيمها وتنسيقها ولا يعتمد عليها عفوا ، بل يقصد اليها قصدا ، وتطبق بغاية الدقة والانتباه والحيطة . ونظرا لاستيعاب تيمور للفكر الفرنسى فاننا نجد تأثرا أو تشابها بينه وبين الفيلسوف رينيه ديكارت عندما ينوء بالعلاقة العضوية بين المنهج العلمى والتقدم الحضارى ويؤكد أنه لا يكفى أن يكون لدينا عقل سليم ، بل ينبغي أن نستخدمه استخداما سليما . واذا كان هناك ثمة اختلاف بين الناس فى مستوى الذكاء ، فلا يرجع هذا الى تفاوت فى ملكاتهم الطبيعية ، وانما الى اختلاف المناهج التى يتبعونها . فالعقل العلمى يستبدل بالمعارف المختلطة التى تزوده بها التجربة ، مبادئ دقيقة مؤلفة من عناصر محددة وواضحة . ان العقل المنهجى يحلل الواقع الى عناصر يمكنه بفضلها أن يعيد تأليفه . فالعمليتان الجوهريتان لكل منهج علمى هما التحليل والتأليف ، وهما ما قام بهما تيمور فى كل مقالاته فى الفكر والحضارة والمجتمع والانسان .

وفى مقالة مبكرة كتبها تيمور فى مدينة ليون فى ٧ نوفمبر ١٩١٣ بعنوان « الخوف من الحياة » ، يضع يده على سلبية من أخطر السلبيات التى تعتور الشخصية المصرية ، وهى خمود روح الاستكشاف والعزيمة والابتكار والمبادرة والمخاطرة التى تطور الحياة وتدفعها الى الامام . ان مثل الشصبي السائر الذى يؤكد أن ما تعرفه خير مما لا تعرفه لا يعنى سوى الجمود والتحجر والثبات والركود فى عالم متغير فى كل لحظة من



المحطاته، وبالتالي فإن ما لا تعرفه يمكن أن يكون أفضل ألف مرة مما تعرفه  
وأصبح تكرارا مملا في حياتك . ولولا روح المخاطرة والاستكشاف  
لما قامت للحضارة الغربية أية قائمة .

لكننا عند اتصالنا بأوروبا في أواخر القرن التاسع عشر لم نكتسب  
منها هذه الروح الوثابة ، اذ تصورنا أن الحصول على العلم منها لابد أن  
يهدف في النهاية الى الحصول على وظيفة حكومية مرموقة في مصر . وذلك  
بعد أن كان الأمل معقودا على مواكبتها حضاريا بعد اللحاق بها والتسلح  
بأسلحتها العلمية والتكنولوجية . يقول تيمور محللا الأسباب الايجابية  
والنتائج السلبية :

« مصر بلده شرقى دخله الأورباويون ودخله معهم تمدنهم الغربى .  
ولقد أحس أهله بذلك التيار الجارف فأرادوا مقاومته جهدهم ، فضعفت  
همتهم وكلت عزيمتهم ، ولم ينفعهم ما ورثوه عن آبائهم من التجارب ،  
فهمسوا أن ما بين أيديهم من العلوم والأخص العلوم العملية لا ينفعهم  
لمجاراة هؤلاء القوم ، ولهذا أرادوا أن يقفوا على كنوز الأفرنج فبادروا  
بإرسال أولادهم الى أوروبا ليقتفوا ثمار العلم ويعودوا بها الى بلادهم .

« ولقد انتشر المصريون في انكلترا واسكتلندة وفرنسا انتشارا  
عائلا حتى أنه أصبحت لا تخلو كلية واحدة منهم . ولهذا أملنا لبلادنا  
خيرا عاجلا وسألنا الله تحقيق هذه الآمال . ولكن نجم ذلك الأمل الكبير  
بدأ بالافول لأن الباحثين عن الحقيقة وجدوا أن الحركة الجديدة المباركة  
لم تمش الا في ثلاث طرق كثر عدد من سلكها من المصريين » .

هذه هي الأسباب الايجابية التى دعتنا الى ارسال أبنائنا لتلقى  
أحدث العلوم فى مجال الطب والهندسة والحقوق ، وهذا توجه حضارى  
عظيم ، لكن العبرة فى نظر تيمور ليست فى تلقى العلم دون استيعاب  
المنهج الحضارى الذى أدى اليه لأن هذا يعنى استيراد العلم واستهلاكه  
دون توطينه فى أرض الوطن ثم استنباته واستزراعه وانتاجه بعد ذلك  
حتى يناسب احتياجات المجتمع . فالتقدم الحضارى المنشود يحتم عدم  
الاعتماد باستمرار على العلم المستورد ، والا تحولنا فى نهاية الأمر الى عمالة  
تسير فى أذيال العصر . ولذلك يجب الربط بين مراكز البحث العلمى وبين  
احتياجات العصر لتأخذ من تلك الاحتياجات المادة الدراسية وليستفيد  
المجتمع من عائدها . أى يجب على البحث العلمى والتكنولوجى أن يطوع  
التكنولوجيا المستوردة للواقع القومى ، وأن يكتشف حلولاً أصيلة  
لمشكلاتنا القومية . فالعلم ليس سلعة تستورد لاستهلاكها ثم تكرار  
استيرادها ، ولكنه منهج فى التفكير والابتكار والتطبيق والتنفيذ ، قد  
تكون أسسه وأصوله واحدة فى مختلف البلاد لكن تطبيقاته تختلف



بإختلاف البيئات التى تتم فيها . ولذلك فاستيراد العلم لا يكفى بل يتحتم دراسة المنهج الذى أدى اليه والذى يمكن توظيفه بأسلوب مغاير فى كل بيئة على حدة . أما استيراد العلم والعودة به الى أرض الوطن لضمان وظيفة حكومية مرموقة فهو أسوأ أنواع الاستيراد لأنه تطبيق للسياسة البريطانية الاستعمارية التى أرادت أن تقصر هدف التعليم فى مصر على الالتحاق بالسلك الوظيفى الحكومى . يقول تيمور :

« أصبحنا لا نذهب لأوروبا لتعلم ما فقدته بلادنا من العلوم بل نحن نتحمل متاعب السفر وشدايقه الغربية لنكون أطباء ومهندسين أو قضائيين فقط ، ورغبتنا الكبرى فى ذلك أن نجد لنا مركزا فى الحكومة يضمن لنا مستقبلا لا تحفه متاعب الحياة .

« هذا هو المرض الجديد الذى حل بنفوسنا وأصبح عقبة كؤودا فى سبيل تقدمنا ونجاحنا . ماتت فى نفوسنا عزيزة المخاطرة فى الحياة . ولهذا أردنا أن نتعلم علما بعيدا عن كل المجهودات الشخصية ، ولقد استأصل فى نفوسنا حب التوظيف فى الحكومة لأننا أصبحنا نخاف جهاد الحياة » .

ان التقدم الحضارى عند تيمور لا يعتمد على التعليم وحده ، وانما على الثقافة التى تؤدى بصاحبها فى النهاية الى تكوين منظور فكرى خاص به . فالإنسان المثقف هو الذى يعرف الطريق الى الحياة ، الى قيم التطور والتقدم والحرية والعدل والحق ، كما يعرف وسائل الانطلاق فى ذلك الطريق ، أما المتعلم فهو الذى يدرس لكى يحترف عملا يرتزق منه . فالثقافة بشقيها الاصيل والمعاصر هى التى تحدد مقدار وعى الإنسان بالمجتمع والكون حوله ، ومن ثم تلزمه بشق الطريق الخاص به نحو مستقبله ، الذى هو مستقبل المجتمع فى الوقت نفسه . فهذا المستقبل يتحدد بالحدود التى تحقق مصالحه وحرياته وآماله بل وحقوق ومصالح وآمال الجماهير كلها . ولذلك فالثقافة ممارسة يومية شخصية وعامة على مستوى الفكر أو السلوك ، أما التعليم فهو تحصيل معرفى شخصى لأداء حرفة معينة ، ولا يميل الى التجديد أو الابتكار اذا لم يكن صاحبه مسلحا بثقافة عميقة ومنظور فكرى متبلور . ولذلك يقول تيمور :

« قصرنا همتنا على تعلم القضاء والطب والهندسة لاعتقادنا بأن الحكومة تفتح أبوابها اذا آتيناهها حاملين شهادات هذه العلوم ونسينا أن بلادنا التى تتسالم من تعاستها والتى ترزح تحت أحمال الشقاء تستغيث صارخة ولكننا نضع أصابعنا فى آذاننا كي لا نسمع أنينها وذلك لأننا أصبحنا نخاف الحياة » .

ان هذا الرأى الذى نشره تيمور عام ١٩١٣ يبدو كأنه كتب الآن فى

آخر القرن العشرين . وهذه ظاهرة خطيرة تؤكد أننا لم نتطور فكريا ولم نتقدم حضاريا لأننا مازلنا نعتنق نفس التوجهات ، ونسلك بنفس الأساليب التى عفا عليها الزمن . فلا يزال بيننا من يشكك فى أى أمل أو احتمال لتقدمنا الحضارى بسبب انبهاره الساذج والأهوج بانتصارات الحضارة الغربية المسيطرة الآن على العالم ، والتى أعمته فلم يملك سوى التسبيح بأمجادها دون استيعاب حقيقى للمنهج العلمى الذى أدى إليها . كذلك نجد بيننا من لا يجيد سوى الفخر الكاذب بأمجادنا الماضية دون أن يكلف نفسه عناء العمل الإيجابى المثمر والكفاح الجاد المتواصل سواء على مستوى التعليم أو التثقيف الفكرى أو التطبيق العملى . فلن نتقدم حضاريا إلا بالعمل الدؤوب الذى لا يكل ، والجرى واللحاق بما بلغته الحضارة الغربية التى أضافت اليوم كثيرا إلى ما استطاعت أخذه من الحضارات السابقة عليها . فهى لم تهمل شيئا أنتجه العقل البشرى فى أى عصر من العصور ، أما نحن فمازلنا مترددين ، خائفين ، متوجسين شرا من هذا الاتجاه أو ذاك ، أو معوقين وعاجزين عن الأخذ بأسباب الحضارة المعاصرة ، ولذلك أصبحنا من المهمشين أو المتفرجين المتوارين فى الظل والذين لا يملكون سوى الدهشة البلهاء أو الدهول المراهق أو الاستهجان المتشنج لما يدور أمام أعيننا ، فى حين لا يتوقف العالم لحظة عن سباقه الحضارى المحموم . وأحيانا نتذرع بحجج كثيرة لنخفى عجزنا عن تحقيق النجاح أو خوفنا من المخاطرة التى يمكن أن تبوء بالخسارة . أى أننا فقدنا دورنا فى الحياة تماما وأصبحنا قانعين بالحياة خارج الهامش أو فى الذيل . ولذلك يقول تيمور :

« الرجل خلق فى هذه الحياة ليعمل فإن نجح استحق الثناء والفخر ، وإن خسر كان جزاؤه اللوم . وهو فى الحالتين سعيد لأن التعس هو من قضى حياته دون أن يمدحه أو يلومه أحد . ولقد قال عن هذه الفئة دانتى الشاعر التليسانى الشهير « هؤلاء قوم قد طردتهم الجنة لأنهم يفسدون جمالها ، ولم يقبلهم الجحيم لأن مجرميها يفتخرون بهم » . لقد كتب عنهم هنرى برود الكاتب الروائى الفرنسى الشهير « الحياة دار عراق وموارد الرزق فيها كثيرة ولكننا لم نعرف بعد كل هذه الموارد أو نحن نتغافل عنها لأننا نخشى أن نسلك الطرق التى توصلنا إليها لأنها محفوفة بالأخطار والمخاوف ولهذا تركناها لقوم غرنا سلكها منهم الأكثرون فوصلوا إلى أمنيته وفازوا بمطلوبهم » .

يستشهد تيمور هنا بالشاعر دانتى والروائى برود ليوضح لنا أن الوجود السلبى مرحلة وسطى بين الوجود الإيجابى والعدم المطلق . لكن إذا كان لهذا أوزاك معنى أو دلالة مرتبطة بالكون نفسه ، فإن الوجود السلبى لا معنى له على الإطلاق ، بل هو مجرد استمرار متميع فى الزمان .

والمكان ، أو مجرد تواجد كمى لا وزن له ولا كيف ، وبون شاسع بين التواجد الكمى والوجود الانسانى الحى المتفاعل والمتطور صوب آفاق جديدة . ولعل الفارق الأساسى بين الانسان والحيوان أن الانسان يملك الفكر الذى يمنحه القدرة على المبادرة واستشراف آفاق المستقبل ، وبالتالي فهو يوظف ارادته فى إعادة صياغة الحياة حتى تناسب أهدافه المتطورة دائما ، أما الحيوان فيستخدم الحياة كما وجدها ، ولذلك لم تجر على الحيوانات أية تطورات غير تلك التى فرضتها عليها الطبيعة ولم يكن لها فيها أى يد أو ارادة .

كان كل هم محمد تيمور أن يؤكد لأبناء وطنه أن الحياة هى مجرد مادة خام قابلة للصياغة والتشكيل بين يدي كل انسان يستخدم عقله ، ويوظف ارادته ، ويستكشف المجهول ، ويبادر الى الانجاز ، ولا يقبع فى داره فى انتظار ما تاتى به الأحداث والظروف التى غالباً ما تاتى على غير هواء و ارادته لأنه ترك نفسه ريشة فى مهب الرياح منذ البداية . وأمواج الحياة لا ترحم من لم يتعلم السباحة فى محيطها الهادر المتقلب الزاخر بالأنواء والأعاصير ، كذلك فان من يتجنب الاقدام عليها وخوض غمارها طلباً للسلامة ، فانها لن تتركه لحاله سبيله لأن شواطئها ليست آمنة من ضربات الأمواج العاتية التى تسحب بلا هوادة القابضين عليها الى حيث أغوارها السحيقة الممتدة . وليست هناك فى الحياة مناطق خضرة وأخرى آمنة لأن الخطر توم الحياة نفسها . فقد يموت انسان من نزلة برد المت به فى بيته فى حين يعود جندي مسالماً الى بيته بعد أن قضى سنوات فى الجبهة بين آلاف الطلقات الطائشة وشظايا القنابل الهاوية وجحيم الانفجارات المشتعلة .

فقد وجد تيمور أن اصرار أبناء وطنه على الالتحاق بالوظائف الحكومية بصفتها طرق النجاة من كل خطر ، هو فى حد ذاته الخطر نفسه لأنهم يرضعون أنفسهم تحت رحمة الآلة البيروقراطية التى لا ترى فيهم سوى قروس لا حول لها ولا قوة . قد يكونون فى مأمن من شر الرفق أو الاستغناء عن خدماتهم ، لكن المحصلة النهائية لحياتهم تؤكد أنهم عاشوا فى خطر خبيث مزمن لم يشعروا به لاعتيادهم عليه ، وهل هناك خطر أكثر خبثاً من تسلل الحياة كالرمال من بين أصابع أيديهم حتى آخر حبة عند الاحالة على المعاش ثم القبوع فى انتظار المنية ولا عمل سوى الحديث عن الذكريات المملة التى لا معنى لها !؟

لم يتصور تيمور أنه بعد آلاف السنين من الحضارة المصرية الرائعة أن يتحول الانسان المصرى المبتكر المبدع الى كائن شائه ممسوخ يجلس فى كهوف الادارات الحكومية المظلمة بين الملفات والأقفال والدواليب والفئران والأتربة ، لا ينتج الا مزيداً من الملفات والأضابير ، ولا يجهد فكره



الا في اضافة المزيد من الامضاءات والاعتمادات . لقد وجد تيمور أن هذه الانسان قد تحول الى عملة أثرية أصابها الصدأ الذي شوه وجهها الحضارى المشرق بحيث هبط سعرها فى سوق البشر . ولا يرى تيمور ثروة مصر الحقيقية الا فى الانسان والنيل ، فهما رصيدهنا الاساسى الذى يجب الا نفرط فيه على الاطلاق . وهذا الرصيد لا يتدعم ولا يتضاعف الا بالانتاج المادى الايجابى المثمر وليس بالعمل البيروقراطى العقيم . ولذلك يقول تيمور :

« حرام على نفس المصرى أن تكون محرومة من الاقدام . حرام على المصرى أن يخاف الحياة ولا خوف من الحياة . أصبحنا نلتصق بالتوظيف حتى أن من درس منا التجارة بحث له عن خدمة فى بنك مع أن أخاه السورى يسافر الى أمريكا ويشغل ولا يخاف الحياة . ومن درس منا الزراعة يسأل كل يوم عن اليوم الذى ستنشأ فيه نظارة الزراعة بدل أن يقضى وقته فى أرض له أو فى أخرى يستأجرها ليعمل فيها تجاربه التى تثمر له يوما ما ثمرة تعود عليه وعلى وطنه بالنفع العميم » .

اليس ما قاله تيمور منذ ما يقرب من القرن هو نفسه الذى نطالب به الآن ؟! وكأننا نشعر بأن ما ينادى به روادنا فى مجال التحديث الفكرى والحضارى هو من قبيل المنطق المتسق المتناسك والأسلوب المنطق الجميل وليس بهدف التطبيق والتنفيذ كى يأتى بنتائجه الايجابية المثمرة ! فى حين يتحتم على قوى التقدم الحضارى أن تكون بدافع ذاتى من الانسان نفسه ، والا سيظل يفكر ويتحرك كمجرد صدى أو انعكاس لأجهزة السلطة الحكومية . ولعل الخطوة الاولى المؤدية الى آفاق هذا التقدم تكمن فى اعادة الاحترام والتقدير الى العمل الفكرى والميكانيكى واليدوى ، والقضاء على خرافة العمل الادارى أو الحكومى . فقد ترسبت فىنا عقدة الوظيفة الحكومية برغم المرتب الهزيل الذى يحصل عليه الموظف فى نهاية كل شهر مما قد يدفعه الى الاستئدانة أو البحث عن مصادر أخرى للتمويل سواء أكانت شرعية أو غير ذلك . ولعل المأساة تصل الى قممتها عندما يرفض أصحاب المهن التجارية الناجحة أو الحرف والمهارات الميكانيكية التى تعود عليهم برغد العيش ، أن يستمر أبناؤهم فيها من بعدهم ، ويعملون كل ما فى وسعهم كى ينضروا فى السلك الحكومى الهزيل على الرغم من أن حرف آبائهم تدر عليهم الأموال التى لا يعرفون كيف ينفقونها على الوجه الصحيح . وهذه كلها عقد طبقية سخيفة لا تزال تحكم تفكيرنا وسلوكنا برغم تحذير تيمور المبكر لنا .

كان تيمور يحاول أن يرسخ فى أذهانتنا أن العمل الفكرى والميكانيكى واليدوى لا يقل فى قيمته بأية حال عن الوظيفة الحكومية والمنصب الادارى ، بل ان الادارة الحكومية قد وجدت أصلا لكى تنسق



بين هذه الأعمال الانتاجية ، لذلك فهي تأتي في نهاية المطاف لأنها لا تنتج السلعة المادية الملموسة التي يمكن أن نتعامل بها مع الآخرين . كان كل خوف تيمور من أن يتضاءل عدد العمال المنتجين في حين يتزايد أعداد الموظفين باطراد مرعب ، ولذلك أراد في مطلع هذا القرن أن يتصدى أبناء وطنه لهذه الظاهرة الخطيرة حتى لا يأتي اليوم الذي يتحول فيه الإنسان المصري الى عمله أثرية تقبع في متحف التاريخ . قد تكون مسلية للنظر ولكن أحدا لن يتعامل بها في عالم لا يعرف سوى الانتاج الدؤوب . وللأسف فان نبوءات أو مخاوف تيمور قد تحققت بالفعل على مر عقود متتالية . ولا شك أننا نعاني الآن من عدم انصافتنا واستيعابنا لذلك النداء المبكر ، مما يحتم علينا ازالة رواسب تراكمت وتكلسنت وترسخت في التربة المصرية .

ومع ذلك لم تكن صرخة تيمور في وادي الصم ، فقد أثرت في مجال الاقبال على دراسة العلوم العملية بعد ان كان أبناء جيله مقبلين على دراسة الآداب والعلوم النظرية . قال في هذا الصدد :

« ثمانون في المائة منا في أوروبا يدرسون الحقوق والاقتصاد والسياسة ، وبلادنا أشد احتياجا للعلوم العملية منها لهذه العلوم . أنا لا أريد أن نترك العلوم الادبية ولكني أريد أن نعتنى بالعلوم العملية أيضا حتى تتقلم حالة بلادنا الزراعية والتجارية والمالية . وهذا ما قاله رئيس جمهورية الصين يواي شى كاي عن أهل بلده في حديث له مع أحد مراسلي جريدة الطان وكأنه تكلم عن لسان المصريين لأن هذا الداء الذي تفشى بيننا قد تفشى من قبل بينهم » قال : « أنا لا أفكر في ترك الآداب كلية ولكن أجد الآن أن ثمانين في المائة من شبابنا يدرسون القوانين والعلوم السياسية وبها يضيعون أوقاتهم فيما لا فائدة منه . فالواجب على الجمهورية أن ترمى بانظارها الى الأشياء العملية كالعلوم الصناعية مثلا وذلك لزيادة ثروة البلاد خصوصا في أراضى كاراضى الصين تكثر فيها الكنوز » .

ولابد أن نسجل هنا لتيمور ريادته في تعريف الكليات التي تدرس فيها العلوم وتلك التي تدرس فيها الآداب في مطلع القرن في حين أننا نسيء فهم هذا التعريف في آخر القرن اذ نقول ان هناك كليات نظرية وأخرى عملية أو كليات أدبية وأخرى علمية ، في حين أنها كلها كليات علمية ، يدرس بعضها العلوم العملية والآخر العلوم الأدبية . فكلية الآداب مثلا لا تدرس ابداع الأدب لكنها تدرس علم الأدب ، وبالتسالى فان من يتخرجون فيها هم دارسو للأدب وليسوا أدباء ، الا من يملك منهم الميل

والموهبة للإبداع الأدبي ، عندئذ تصبح دراسته مجرد أداة مساعدة لكنها لا تصنع منه أديبا .

كذلك كان تيمور رائدا في مطالبة أبناء وطنه بفك القيود التي تكبل انطلاقهم خارج بلدهم لكسب الرزق والانتشال في أرض الله الواسعة . فأحيانا يصبح وجود المصري خارج بلده أكثر قيمة وفائدة له منه في داخله . وبرغم مرور وقت طويل على نداء تيمور إلا أنه تحقق في الثلث الأخير من هذا القرن عندما انطلق الشباب المصري إلى بلاد الحضارة ليثبت جدارته وتفوقه وسط كل علومها المتشعبة وتكنولوجياها المعقدة . ففي أرقى البلاد الأوروبية والأمريكية نجده يقف على قدم المساواة مع أقرانه الأوروبيين والأمريكيين ، هذا أن لم يبرزهم . ويكفينا للتدليل على ذلك أن نذكر أسماء مثل الدكتور فاروق الباز ، والدكتور مجدى يعقوب ، والدكتور محمد الوكيل ، والدكتورة أوديت الأسبوطي ، والدكتور محمد عبد الهادي ، والدكتور مفيد راغب وغيرهم من العلماء الذين رفعوا رأس مصر عاليا في الخارج . وكأننا بتيمور يريد أن يعبر عن ثقته الكاملة في قدرات الإنسان المصري الذي يمكن أن يشبثها سواء في بلده أو في الخارج إذا توفر له المناخ الحضارى المناسب . وهي ثقة أثبتت الأيام أنها كانت في محلها برغم أن عصر تيمور لم يكن يوحى بأى أمل في كسر هذه القيود حين قال :

« تجد الأب منا يود أن لا يفارقه ابنه ، وتجد الابن لا يبحث عن كسب رزقه خارج بلده . يظن المصري أن حب وطنه هو المكوث فيه ، ويصده الآباء أبناءهم الذين يتركونهم للعمل في بلد غير بلدهم خائنين للوطنية والدين ، كارهين عوائد بلادهم ، عاشقين قوما لا ينتسبون إليهم » .

ولم يكن في دفاع تيمور عن التقدم العلمى أى اهذار لدور الأدب في السمو بوجدان الإنسان وتهذيب مشاعره . ذلك أن منهج تيمور في الحياة يشكل منظومة فكرية وحضارية متكاملة ومتناغمة ، لا تحل في طياتها تناقضات مفتعلة أو صراعات تقليدية ، إذ أن كونه أديبا لا ينفي حماسه للعلم ، فلا تناقض بين هذا وذاك لأن كلا منهما يكمل الآخر ، فالعلم يمنهج عقل الإنسان في حين يعيد الأدب صياغة وجدانه وتشكيله جماليا . والعالم الحق لاغنى له من الأدب والفن حتى لا يتحول عقله إلى أداة جهنمية تحيل الإبداع العلمى إلى طاقة مدمرة ، كذلك فإن الأديب الحق لاغنى له عن العلم حتى يمنهج فكره ويمنع أعماله شخصيتها المتميزة بحيث لا تتحول كتاباته إلى ثروة عجائز . وكل من العلم والأدب جناحان للانطلاق صوب استخراج الكنوز سواء تلك المدفونة في الأرض أو في داخل الإنسان . يقول تيمور :

« أجل ان البلد الذى تبطل فيه الحركة الأدبية يكون كالجسم الذى يعيش بلا قلب يحس ويشعر . ولهذا وجب على كل أمة أن تكون لها هذه الحركة ولكنه لا يجب أن يتسبب عنها التقاليد والخوف من الخوض فى مضمار الحياة ثم الشكوى بعد ذلك من أن الأجنبى اغتصب البلاد وأدارها ونهب ثروتها وخيراتنا واستخرج كنوزها » .

وقد امتد منظور تيمور للتحديث الحضارى ليشمل الاقتصاد أيضا . تلفت حوله ليجد أن جميع الشركات والمصارف ملك الأجانب ، وكان يدرك جيدا أن من يمسك بخاصية الاقتصاد يمسك فى الوقت نفسه بعنق الأمة . والاستعمار الاقتصادى أخبث وأخطر بكثير من الاستعمار العسكرى الصريح الذى يتمثل فى قوات مرابطة فى أماكن معروفة يمكن أن تكون هدفا واضحا لهجمات التحرير ، أما الاستعمار الاقتصادى فيمكن أن يسرى فى عروق الأمة كالدماء فيتحكم فى كل حركة من حركات جسمها . من هنا كان نداء تيمور بالمبادرة الى انشاء الشركات والمصارف الوطنية . ونظرا لأن عصر تيمور كان عصر الريادة فى مجالات عديدة ، فقد كان طبيعيا أن يبدر رائد آخر مثل طلعت حرب كى ينشئ « بنك مصر » بصفته اول بنك مصرى صميم . يقول تيمور :

« لم نجد كل الشركات فى مصر أجنبية ؟ لانا نخاف أن ننشئ لأنفسنا شركات . . ولماذا نجد أموالنا فى أيدي الأفرنج ؟ لأنه ليست لنا مصارف وطنية . نحن ندافع عن أنفسنا كما يدافع العاجز عن نفسه فيكثر كلامنا ويقل عملنا والأجنبى لا يتكلم ولكنه يعمل وعمله خير سلاح يدفع به غاراتنا » .

وبذلك يضع تيمور يده على آفة الانفصال بين الأقوال والأعمال ، فنحن كثيرا ما نجد راحتنا فى الأقوال واستعراض العضلات فى الجدل العقيم ، ومازلنا نعاني من هذه الآفة التى يبدو أنها ترسخت فى حياتنا وأصبحت سمة مميزة لسلوكنا . والمسألة ليست مجرد جدل منطقى ، وانما هى قضية علمية أساسا وتخضع لكل قوانين العلم الحديث ، وأى تجاهل لهذه القوانين يحول الجدل المنطقى الى كلام أجوف ، ومناقشات بيزنطية ، وأصوات لامعنى لها . وهذا لا يعنى سوى أننا نستسهل الكلام ، ونستمتع به فى حد ذاته أكثر من القيام بالعمل الإيجابى المثمر . فالأمم لا تحقق وجودها بالكلام الرنان ، لأن عهد العنتریات والقصاصات المشتعلة مضى وولى . وأصبح الناس ينصتون فقط لصوت العقل والعمل وحده .

لقد طالب تيمور أبناء وطنه بالابتعاد عن المجال النظرى المريح ،



والخوض فى الميدان العملى المرهق . فالأهم لاتبنى بالأقوال ، لكنها تنهض على الأعمال الايجابية المثمرة . أما اذا اقتنعنا بمسؤول الكلام وحده المنطق ، وأى طرف فينا سيقهر الطرف الآخر بمنطقة المتماسك الصارم ، فسيكون مثلنا فى ذلك مثل أهل بيزنطة الذين كانوا يتجادلون عن أيهما خلق أولا : البيضة أم الكتكوت ، فى حين كان العدو يدق أبواب بلادهم . فنحن لا نملك امكانية الترف الفكرى الذى تتصارع فيه النظريات والأفكار والعقائد الاجتماعية المتعددة ، لأننا لم نرسخ بعد أساسات البناء الحضارى برغم أنها من البدهيات التى لاتحتاج الى جدل أو نقاش . وعندما نتخلص من الجهل والفقر والمرض فانه يحق لنا ممارسة الترف الفكرى المتمثل فى المناظرات والندوات والمواجهات الأيديولوجية مثلما تفعل الدول التى انتهت من ترسيخ بنيتها الحضارية الأساسية .

ومفهوم التحديث الفكرى والحضارى عند تيمور لا يصدر عن انبهار سلاذج بحضارة الغرب ، بل يمزج عنصرى الأصالة والمعاصرة فى بوتقة فكرية تصهرهما وتعيد صياغتهما بحيث لانعرف حدود هذه من تلك . فهو يريد لوطنه أن يتسلح بكل أسلحة الحضارة المعاصرة حتى يستطيع أن ينطلق الى آفاق العصر دون أن يفقد هويته المتميزة . يقول :

« ربما ظن البعض أنى أدافع عن الافرنج أو أنى عاشق لهم متفان فى محبتهم ، والله يعلم أنى أدافع عن الحقيقة وأبسطها أمالم أعيننا كى نشعر يوما بما نحن فيه من التأخر والتقهقر لنهب من نومنا العميق مرة واحدة ، ونعمل لمجاراة الأجنبى ثم للفوز عليه . فمتى تتحقق هذه الآمال ، ومتى يرمى المصرى وراء ظهره الكسل ، ومتى يقدم على الحياة غير هباب لأخطارها ، ومتى يقال عنه أنه لا يخاف الحياة ؟ » .

ولذلك كانت الشخصية المصرية هى الشغل الشاغل لتيمور كلما فكر فى الكتابة عن تحديث مصر فكريا وحضاريا . وتحديث الشخصية المصرية لا يتأتى عن طريق تغييرها أو مسخها أو تلوينها ولكنه ينهض على تحسينها وذلك بتدعيم الايجابيات والتخلص من السلبيات ، فنحن لانستطيع أن نتخيل لأنفسنا شخصية أو هوية أخرى . على أن أهم سؤال يمكننا أن نسأله هو هل ثمة مقياس ثابت يمكننا به أن نوازن بين شخصية قومية وأخرى ، ويمكننا به أن نحدد الملامح الأساسية للشخصية المصرية ؟ فى الواقع تلعب النسبية دورا كبيرا فى هذا المجال . فليس ثمة عصر واحد من مجتمعات يحقق كل ملامح الشخصية القومية ، بل تمتد هذه الملامح لتغطى المجتمع كله منذ نشأته حتى اللحظة الراهنة ، وهناك دائما تنويعات وتفرعات جانبية تضاف الى الملامح الأساسية بمرور الزمن ، سواء بالسلب أو بالإيجاب . ومن هنا كانت الشخصيات القومية تختلف



فيما بينها اختلاف بصمات الأصابع . وهذا الاختلاف ليس عيبا ، بل انه  
العنصر الرئيسى الذى يمنح الحياة البشرية ديناميكيته وحيويتها وتطورها  
وتقدمها عن طريق التنافس بين الشخصيات القومية المختلفة . فالحفاظ  
على الشخصية القومية لايعنى العنصرية الضيقة أو الانغلاق على الذات ،  
بل يعنى التخلص من سلبياتها وتدعيم الايجابيات سواء تلك التى تحتوى  
عليها أو التى يمكن استلهاها من شخصيات قومية أخرى . وفى مجال  
هذه السلبيات صال محمد تيمور وجال بلا حرج أو حساسية ، فكان نهجه  
صريحا واضحا لا يحتمل أى لبس أو تأويل . يقول فى مقالة كتبها فى  
١٠ أغسطس ١٩١٨ بعنوان « شخصيتنا » :

« يقولون عن المصرى أنه عاجز عن القيام بعمل هام تحفه المخاطر ،  
وان أقلم عليه لا يلبث أن يرجع القهقرى بعد أن يسير فى طريقه قليلا  
تاركا مشروعه فى يد الاهمال ثم الموت . هذا ما يقال عن المصرى فى  
كل بلد ، وهذا ما أثبتته التجارب ، وانها لحقيقة مرة تؤلم النفوس الحية ،  
ولكننا لا يسعنا الا الاقرار بها لأن الاقرار بالضعف قوة ربما أنجحت نتيجة  
حسنة تعود بالخير والمنفعة . تقول الناس عن المصرى ذلك ، ومنهم من  
يجد السبب فى الجهل الضارب أظنابه على سواد المصريين ، ومنهم من  
يجده فى تأثير الطقس على نفوس المصريين ، ومنهم من يجده فى غير ذلك .  
وقل من يجده فى جهل المصرى لشخصيته ، وجهل الشخصية هو الباعث  
الأقوى على عدم الاعتماد على النفس ، وعلى الاتكال على الغير . والاتكال  
على الغير يسوق المرء الى هوة الموت الأدبى التى ترقد فيها النفوس رقدة  
طويلة لاتستيقظ بعدها لى عمل نافع » .

وكاننا بتيمور يعود بنا الى مقولة سقراط الشهيرة « اعرف  
نفسك » . ان معرفة الذات القومية ضرورة ملحة لكل أمر تماما مثل معرفة  
الذات الفردية لكل انسان . انها البوصلة التى تهدي الافراد والأمم سواء  
السبيل لأن من خلالها يعرفون نقاط ضعفهم فيتجنبونها أو يتخلصون  
منها ، ويدركون مكان قوتهم فيدعمونها . فليست هناك أمم قوية  
وأخرى ضعيفة ، ولكن هناك أمم اكتشفت امكاناتها فدعمتها ونمتها  
وطورتها وانطلقت بها الى آفاق المستقبل ، وأمم لم تدرك قدراتها الكامنة  
فيها فأهملتها وأوحت الى نفسها بالضعف والاستكانة ، فضعفت بالفعل  
وجاءت فى ذيل قائمة دول العصر ، ولذلك يرى تيمور أن أخطر آفة أصابت  
المصرى هى جهله بشخصيته وعدم وعيه بامكاناتها التى تركها تهدر فيما  
لا طائل من ورائه : فأقنع نفسه بأنه عاجز عن الاعتماد على نفسه ، ولا بد  
من الاتكال على غيره ، وبذلك أصبح تحت رحمة الآخرين الذين اذا منحوا  
فانهم يمنحون ليدف نفعى فى نفوسهم ، واذا منعوا فانه لا يملك الحق

أو القدرة على محاسبتهم أو مجرد سؤالهم . ولذلك فإن الحجج التي يتذرع بها لتبرير ضعفه وتخاذله وتخلقه هي حجج واهية لا يندع بها سوى نفسه . يقول تيمور :

« ليس الجهل هو السبب في فشل المصرى . فكم من أمة جاهلة ارتقت تدريجيا الى مصاف غيرها من الأمم المتعظمة . وليس الطقس هو السبب في خمول المصرى وكسله ، وكيف يكون الطقس سبب ذلك والأجنبى يعيش معنا تحت السماء التي تظللنا ولكنه يعمل ونحن ننام » .

ولا يقصد تيمور بهذا التفسير تشجيعا للجهل والامية ، ولكنه يوضح أن الثقافة القومية تراث تتناقله الأجيال عبر العصور خلال قنوات قد لا يكون التعليم واحدة منها . وقد نجد جماع الحكمة والتراث والثقافة في فلاح مصرى أمى برغم الخرافات والخزعبلات التي قد تمثل جانبا من تفكيره وقدرته على استيعاب الحياة . وقد يكون هناك انسان متعلم ، أى يجيد القراءة والكتابة لكن من الصعب أن نعتبره مثقفا بمعنى الكلمة . وبالتالي لا الامية ولا الطقس ولا أية حجة أخرى تبرر تقاعس المصرى وتخاذله . عليه أولا وقبل أى شئ آخر أن يكتشف قدراته وامكانياته الذاتية سواء بنفسه أو بمساعدة الآخرين من المستنيرين حوله ، وبعد ذلك سيدرك أن وجوده كيان له قيمته ودلالته . وعليه أن ينميه ويدعمه ويطوره سواء بالتعليم أو بأية وسائل حضارية أخرى . ان الحضارة تبدأ بوعى الانسان بنفسه وبمجتمعه وبعصره ، وبدون هذا الوعى لا يملك قوة الدفع الذاتى التي تساعد على التفكير المتسق السليم والسلوك المنطقي الحضارى . يقول تيمور :

« نحن قوم لنا تاريخ يجمعنا ، نعيش به فى بقعة من الأرض حدودها معلومة للأجنبى وللوطنى ، ولنا لغة واحدة نتفاهم بها ، بل ولأجسامنا لون واحد يكاد يكون عاما ، فنحن اذا أمة حية تعرف ما عليها ومالها ، ويحق لكل فرد من أفرادها أن تعرف أنه مصرى يعيش لمصر ويعيش من أجلها ، حتى اذا عرف ذلك كل المعرفة أمكنه أن يعتمد على نفسه فى أى عمل يقوم به . هذا مع الأسف ما يجهله عامة المصريين ، أما الشببية منهم فقد ابتدأت فى فهم ذلك ، بل فى خلق ذلك الرداء الرث وارتداء تلك الحلة الجديدة الجميلة التي يحق لهم أن يتزينوا بها فى كل عمل يهمون بأدائه لأنفسهم أو لوطنهم ، وأداء العمل الشخصى بها يقضى به الواجب هو فى الحقيقة أداء جزء من العمل الذى يتطلبه الوطن » .

أى أن تيمور يرى فى الشخصية القومية انفعالا بالحياة واستيعابا لأبعادها المحلية قبل أن تكون انفعالا بأفكار الآخرين الواردة من الخارج .

فالحياة الخصبة ، المثمرة ، الإيجابية ، المنتجة هي المنبع الذى تستمد منه الأفكار والفلسفات حياتها وكيانها . ومهما تعددت التوجهات والفلسفات التى تلبس ثوب العالمية فإن الفكر الانسانى فى أساسه محلى وقومى ، ولا بد أن يتفاعل مع هذه التوجهات والفلسفات تفاعلا عضويا والا فإنه يلفظها كما يلفظ الجسم البشرى أى شئ دخيل عليه .

ومن العبث استيراد أو اقتباس أو استعارة الفكر من بلد أجنبى لتطبيقه بحذافيره على الواقع المحلى . فالفكر لا يوجد الا فى موطنه ولا ينبع الا منه . لكن هذا لا يعنى أن يكون الفكر مجرد صورة فوتوغرافية للشخصية القومية لأنه فى حقيقته عبارة عن علاقة عضوية بين الفكر العالمى أو روح العصر وبين الخصائص القومية للفكر . وفى حالة غياب هذه العلاقة يحدث أمر من اثنين : اما أن تتحول الشخصية القومية الى مجرد قالب جامد أو تكرار ممل أو صورة باهتة أو مرآة عاكسة ، أو أن تصبح مجرد مادة خام ينقصها التطوير والتحسين ومواكبة العصر . والواقع أن أية معركة حضارية تخوضها أمة لا بد أن تكون من أجل الحفاظ على شخصيتها القومية التى لاتعنى سوى الأصالة ، والمعاصرة ، والصلابة ، والوعى الناضج ، والاعتماد على النفس ، واستيعاب منجزات العصر وتطويرها لصالح الأمة . وعلى كثرة المعارك التى خاضتها الشخصية المصرية على مر العصور ، كانت تخرج دائما منتصرة مرفوعة الرأس مهما طالت قرون الظلام وعصور القهر .

من هنا كان تأكيد تيمور على أننا أمة حية تعرف ما عليها ومالها ، ويحق لكل فرد من أفرادها أن يعرف أنه مصرى يعيش لمصر ، فاذا ترسخ هذا الوعى داخله أمكنه أن يعتمد على نفسه فى أى عمل يقوم به . فلا حضارة أو نهضة أو تقدم بدون ممارسة فضيلة الاعتماد على النفس بصفقتها القاعدة الراسخة للانطلاق الى أى أفق منشود .

ويوجه تيمور كلامه الى الشباب لأنه حلقة الوصل بين الماضى والمستقبل ، وحرصه على دور الشباب جزء من حرصه على أن ترتبط حلقات تاريخنا كلها بحيث تصبح امتدادا حيا بين الأصالة والمعاصرة . وتيمور نفسه - كشاب - كان يدرك جيدا عاطفة الشباب الجامحة وطاقة الانفعال الفوارة والميل الى المحاكاة والتصنع وغير ذلك من الشطحات التى قد تدفعه فى بعض الأحيان الى الاتيان ببعض التصرفات التى قد يندم عليها بعد ذلك اذا رآها فى ضوء قاحص ومتعقل وموضوعى ، وخاصة أن أسلوب تحقيق الهدف لا يقل أهمية عن تحقيق الهدف ذاته . فالأسلوب الأهوج المتسرع الطائش المرتجل ، أو التقليد الأعمى الساذج لأفكار الآخرين وسلوكياتهم ، أو التصنع المنافى للأصالة والمصادقية ، قد يؤدى



الى نتيجة عكس التي يهدف اليها الشباب تماما برغم نبل مقصدهم .  
يقول تيمور :

« ربما كان في فهم الشبيبة المصرية للشخصية المصرية بعض من التقليد والتصنع ولكنه ان لم يتحول عاجلا الى طبيعة محمودة وغريزة في النفس فسوف يتحول آجلا في نفوس أبناء هذه الشبيبة ، ويصبح غريزة تصحب النفوس من ساعة أن ترى العيون نور السماء . هذا ما أريد كتابته للشبيبة بل هذا ما ألفت أنظار الكتاب له حتى تبلغ بهم مصر غايتها المنشودة » .

بهذا المنطق يلقي تيمور على عاتق الكتاب والمفكرين مهمة حضارية تحتم عليهم أن يوضحوا للشباب باستمرار أن النظرة الموضوعية الملتزمة ليست وهما من الأوهام ، وإنما هي فكرة حيوية دافعة تسير على هدى غايتها الحضارية العليا في الفكر الانساني ، ومهمة الرائد الفكري أن يعرف سيرة التاريخ وخطته وغاياته من خلال الفكرة العليا التي تقوده وتحدده . وقد لا يدرك الشباب حقيقة الأشياء فيثيرون التذمر ويلجئون في الثورة ، فاذا تقدمت بهم السن غلب عليهم الاعتدال . وليس هذا مصدره الرضا والقناعة ، بل مصدره النضج والخبرة وصحة الحكم على الأشياء . فمن خلال الخبرة والتجربة يتعلم الانسان مع تقدم السن كيف يفرق بين ما هو عارض وما هو جوهري . ومع ذلك يحتم تيمور على مفكرينا ألا ينتظروا الشباب حتى تتقدم به السن لكي يحصل على النضج والخبرة وصحة الحكم على الأشياء . فواجب هؤلاء المفكرين الاسراع في تقديم الوسائل والدراسات والانجازات والكتب التي تساعد الشباب على النضج السريع ، وبذلك نختصر عامل الزمن وننتقل في ركب الحضارة المعاصرة بسرعة العصر الذي نعيشه لأنه لا يعقل أن نظل نتلقى سلبيا نتائج المتغيرات الخارجية .

في مقالة بعنوان « العام الجديد » كتبها محمد تيمور في ٨ يناير ١٩٢٠ أى في أعقاب ثورة ١٩١٩ التي أشعلت جذوة الروح المصرية الصميمة ، يبدي سعادته الفاعمة لأن هذه الثورة كانت البوتقة التي صهرت المعدن الأصيل للشعب المصري فبدا متألقا شامخا في وجه الامبراطورية البريطانية التي كانت تحكم أكثر من نصف العالم ، وكانت الامتحان الذي اجتازته الشخصية المصرية بنجاح عظيم كعادتها دائما عبر التاريخ . فاذا كانت هذه الشخصية قادرة على الصمود ومواجهة التحدي المصري في زمن المحنة واليأس والقهر ، فمن باب أولى تصبح قادرة على الانطلاق الحضاري في زمن الحرية والأمل . ولعل هذه الطاقة الروحية الجبارة الكامنة في الشخصية المصرية كانت نتيجة للحضارة المبكرة التي



نشأت على ضفاف النيل والتي انبثق منها فجر الضمير الانساني . يبدأ  
تيمور مقالته بقوله :

« نستقبل العام الجديد بقلوب قوية وأوجه باسمه مستبشرة ، يعلوها  
الفرح والسرور . وكيف لا يكون أمرنا كذلك وقد اتفقت كلمتنا ، واتحدت  
قلوبنا ، وظهرت شخصيتنا المصرية أمام الأمم واضحة جلية ، تحمل في  
يدها علم مصر ، علم الاخاء والثبات والحرية والاستقلال . اليوم يبسم  
لنا ثغر الأمل من بعيد فصى أن يكون عامنا الجديد تتحقق فيه أمنيتنا  
فيبسم لنا ثغر الأمل من قريب » .

وقد أثبتت ثورة ١٩١٩ أن الشخصية القومية تنهض على ثلاث ركائز  
حضارية : الأولى تكمن في اشعال الروح الوطنية في مواجهة التحدى  
المصري ، والثانية تتركز في الرغبة الملحة لأن يرى أبناء الأمة حياتهم وقد  
تبلورت في ملامح فكرية وحضارية محددة بحيث تزداد معرفتهم بحياتهم  
وبعصرهم ، والثالثة استشراف آفاق المستقبل بأمل جديد زاخر بالأفكار  
والآراء والمشاعر القومية التي أصبحت مرادفة للكرامة والكبرياء والشرف .  
أى أن ثورة ١٩١٩ كانت أول خطوة في النهضة الحضارية الأصيلة التي  
تعتمد على تجديد وتطوير التراث القومى والفكر المحلى والروح الشعبى .  
وقد تمثلت هذه النهضة فى كل مناحى الحياة المصرية سواء فى تشييد  
البنية الأساسية الاقتصادية أو المجالات العلمية والفنية والأدبية وغير ذلك  
من الأنشطة والتوجهات الحضارية المتعددة التى لم يشهدها محمد تيمور  
لان العمر لم يمتد به ، لكن بصيرته الفكرية والحضارية الثاقبة استطاعت  
أن تخترق حجب المستقبل وتلمس ملامح النهضة الوليدة .

وبرغم الصبغة القومية والوطنية الخالصة لثورة ١٩١٩ فانها لم تكن  
تهدف الى الاقليمية الضيقة التى تؤدى غالبا الى الركود والموت لعدم  
اتصالها بالروافد الانسانية العميقة ، لذلك منحت هذه الثورة ، الشخصية  
المصرية القدرة على استكشاف التراث القومى المحلى وتنقيته من الرواسب  
والسلبيات والشوائب التى تعوق تطوره ونضجه ، وكذلك استيعاب  
التراث الانسانى والاستفادة منه بحقن التراث المحلى بدماء جديدة بشرط  
أن تكون من الفصيلة نفسها بحيث لا يرفضها أو تتسبب فى موته . ومن  
التفاعل العضوى بين الشخصية القومية والروح الانسانية يستطيع أى فكر  
محلى أن يساهم فى الفكر العالمى ويضيف اليه ويؤثر فيه .

ويذكر محمد تيمور أبناء وطنه دائما بفضيلة بل وضرورة الاعتماد  
على النفس . فهم صناع الأمل والمستقبل لوطنهم ، ولن يصنعهما أحد  
غيرهم . فالأمل ينبع من ذات الأمة ولايستورد من خارجها . ولن يبرز

فجره الا مع الاعتماد على النفس ، والعزيمة التي لاتلن ، واكتشاف كل الامكانات والقدرات الكامنة ، والعمل والانتاج على كل الجبهات . واذا كان الأمل الشخصى ضرورة ملحة وقوة دفع للانسان فى حياته الخاصة ، فان الأمل القومى يصبح أكثر ضرورة والحاحا فى حياة الأمة . يقول تيمور : « لكننا لانتكلم فى هذا المقال عن الأمل الشخصى الذى لايعود على صاحبه الا بالفوز الشخصى أيضا . ولكننا نتكلم عن أمل المجموع ، عن أمل الأمة بأسرها ، ذلك الأمل الفتى الناهض الذى يهز القلوب دفعة واحدة . فان تحقق ، وجدت الوجوه من الاسكندرية الى أسوان باسمه مشرقة تقرأ فيها آيات السرور والغبطة . هذا هو الأمل الكبير الذى كنا نجهله حيننا من الدهر ، وما جهلناه الا لأننا كنا لا نعتمد على أنفسنا ولايركن المصرى منا الى أخيه المصرى . ومثل هذا الأمل لايتحقق الا بالثبات ، وأين هو الثبات اذا كانت القلوب متنافرة لاتقر على رأى ؟ » .

كانت ثورة ١٩١٩ احياء للشخصية المصرية الأصيلة القادرة على مواجهة التحدى فى فترة حاسمة من تاريخ مصر . ويرى المؤرخ البريطانى أرنولد توينبى أن بلورة الشخصية القومية ان هو الا نتيجة ايجابية لعملية الرد على التحدى المصرى ، وعلى ذلك فانه اذا كان الاستعمار البريطانى يثير القلق والتوتر والضييق ، فان هذه المشاعر ينبغى أن تكون حافزا على العمل وليس حكما بالاعدام يشل ارادتنا . وتاريخ الأمة كما يتجلى فى مراحل التحول المصرية فى حياتها لا يكتسب معناه الحقيقى الملموس الا من خلال وضوح الشخصية القومية لها ، وبذلك يحدد الأصدقاء والأعداء على السواء مواقفهم منها . ويؤكد معظم علماء الحضارة والتاريخ أن السبب الرئيسى المؤدى الى اضمحلال أية حضارة هو الافتقار الى وجود الشخصية القومية التى تمثل الطاقة الخلاقة فى دفع عجلة هذه الحضارة . فسواء أرجع الانسان تدهور المجتمع الى الاخفاق فى تدبير رد مناسب على التحدى ، أو عزاه الى اخفاق الادارة الحاكمة فى الارتباط عضويا بال جماهير ، أو الى انعدام المنهج العلمى ، أو الى حلول الغريزة محل العقل ، فان الخلاصة دائما هى فقدان الشخصية القومية المتبلورة .

وضياع الشخصية القومية معناه استبدال الأفكار العظيمة والمبادئ الخلاقة بالخصومة الشخصية باعتبارها العوامل المحركة فى الحياة العامة ، وحلول الميول النرجسية والأنانية والنفعية الذاتية محل التوجهات القومية المثيرة لروح الاقدام والابتكار والابداع والانطلاق الى المستقبل ، وانعدام الأساليب الجديدة فى الفكر والعلم والفن والأدب ، واندثار الفلسفات العظيمة ، وانطفاء التوهج المشعل للخيال ، وفقدان الاحساس بالأسلوب والاتجاه ، وتغلب الصبغة الذهنية المحدودة على انطلاقات الحياة الروحية

والفكرية . فهذا فى حد ذاته يضع حدودا قاتلة للتعقل والحكمة والمنطق ، وأيضا نقص ديناميكية المجتمع وحيويته ازاء ما يحيط به ، وانعدام الأمل فى المستقبل ، والشعور بعقم الحياة وضياع المعنى والهدف منها . ويمكن أن نرجع كل هذه السلبيات الى اضمحلال الشخصية القومية من الناحيتين الروحية والمادية . فهذه الشخصية هى البوتقة التى تنصهر فيها كل تطلعات الأمة وتتحول الى طاقة بناءة زاخرة بالابتكار والتجديد والتطوير . ولذلك فإن اختبار ما اذا كان المجتمع قد بدأ يضمحل أم لا ، يصبح مسألة تحديد مدى البلورة والوضوح والتجديد والأصالة والمعاصرة الكامنة فى شخصيته القومية . أما اذا تحطمت هذه البوتقة فقل على الأمة السلام . يقول تيمور :

« هذه هى صفحة ماضينا ، ذلك الماضى الأسود الذى كنا ننام فيه على فراش من حرير خبأوا لنا فى ثناياه الشوك ، والذى كنا نشرب فيه كأسا من العسل خلطوا لنا فيه السم . عشنا حقبة من الدهر ونحن على هذا الحال لا يخرج أملنا عن دائرة حاجياتنا الشخصية ، لهذا لم نعرف غير الفشل فى جميع مشاريعنا ، ولهذا سرنا بأنفسنا الى حافة الهاوية ، تلك الهاوية العميقة التى تموت فيها الشخصية بعد أن كانت يانعة زاهرة ، وكاد أن يسدل الدهر ستاره الكثيف علينا وعلى تاريخنا الزاهر ، ذلك التاريخ القديم المجيد ، الذى تتجلى فيه شخصيتنا من عهد مينا أول ملوك مصر الى عهد اسماعيل خديوها الأسبق . ذلك التاريخ تنطق صفحاته بما لاقيناه فى حياتنا من سعادة تشرح لها الصدور وتقر لها العيون ، ومن آلام تتألف لها القلوب لازالتها ومحوها ، وما السعادة والألم الا الرباط الحيوى الذى تقوم به الأمم الى ذروة المجد ، .

ولعل ثورة ١٩١٩ كانت أول احتكاك فعلى فى العصر الحديث بين الشخصية المصرية وبين الاستعمار البريطانى الذى اعتبر فى ذلك العهد قدرا لا قبل لأحد بمواجهته . وكانت أول رفض ماذى ملموس للتبعية والمحاكاة وفقدان الثقة بالنفس وبالمستقبل وبالوطن ، حتى لا يشعر أبناء الوطن الواحد أن لهم أولياء أمور يعيشون فى وطن آخر ويتصرفون كما لو كانوا سادتهم وأوصياء عليهم يفكرون ويخططون وينفذون ما يرونه لصالحهم ، وكأن الوطن أصبح قطيعا لا يملك العقول والامكانيات والكفاءات . أى أن هذه التبعية تهدف دائما الى تدمير الشخصية القومية التى نمت وترعرعت على مر آلاف السنين منذ عصر بناء الأهرام .

ان الشعب فى تطوره يظل سادرا فى حركته العادية ، يتحمل الظلم والعسف دائما وراء عام وهو يكظم ويصبر ، وفجأة حين تبلغ طاقته على التحمل حداها الأقصى ، يتحرك بسرعة وبعنف ويثور ويضرب . وحركته



الأولى العادية لها قوانين ونظم ودستور ، وحركته المفاجئة السريعة لها أيضا قوانينها ونظمها ودستورها ، لكن الذى لاشك فيه أنها تختلف تمام الاختلاف عن تلك التى كانت تتحكم فى حركة الشعب العادية . ان ما يصلح فى زمن الكبت لا يصلح أبدا ساعة الثورة ، وهو ما لم تضعه سلطات الاستعمار البريطانى فى حساباتها ، اذ صور لها جيروتها أن الكبت أصبح وضعاً مستقراً ولا خوف من اهتزازه . وهو أيضا الوضع الذى قلبته ثورة ١٩١٩ رأساً على عقب ، فأعادت الأمل والتفاؤل والثقة بالمستقبل الى نفوس المصريين . يقول تيمور :

« أما الآن فقد اعتمدنا على أنفسنا وتأخينا بعد أن تصافت قلوبنا ، وعرفنا أن الألم الذى يصيب المصرى فى أى بلد من بلاد الله يهتز له فؤاد المصرى فى أى بلد آخر . اليوم عرفنا الأمل الكبير ، ذلك الأمل الذى يرتكز على الاعتماد على النفس وعلى الثبات . لهذا تجدنا سائرين فى طريق هذا الأمل ونحن واثقون من الفوز والنجاح ، وكيف لاننجح ولا نفوز وقد قادتنا شخصيتنا فى هذا الطريق » .

وفى مقالة بعنوان « الوطن » كتبها تيمور فى الاحتفال بعيد الاستقلال فى ١٣ نوفمبر ١٩١٩ ، يعود الى تحليل الشخصية المصرية فيوضح أن مصر ليست مجرد منطقة جغرافية لها مواصفات معينة فى موقع محدد ، بل هى البشر الذى يعيشون عليها ويتفاعلون معها لمواصلة العطاء الحضارى . يقول تيمور :

« فى جوف هذه الأرض ينام مينا ورمسيس ومحمد على ، وفوق هذه الأرض ترى الأهرام وأبا الهول وتلك الآثار القديمة التى تفتخر بها مصر . فليس الوطن اذا هو بقعة الأرض فحسب بل هو تاريخك أيضا ، ذلك التاريخ الذى يضم شتاتك والذى ترى لأجدادك فى بطونه صفحات طاهرات » .

هذه الصفحات الطاهرات لم توجد كما وجدت الأرض التى يعيشون عليها ، بل يرى فيها تيمور سطوراً مضيئة تحكى ملاحم الكفاح والجهاد والفكر والعلم والفن والعرق والتضحية بل والعبقرية . وهو ما يذكرنا بنظرية أرنولد توينبى فى مولد الحضارات ، وهى النظرية التى هاجمها كثير من المؤرخين المنصرين المغرضين . فىرى توينبى أن مولد الحضارة لا يرجع الى تفوق جنس بشرى معين ، أو الى عوامل مساعدة وظروف ملائمة بشكل غير عادى ، بل يعزى الى ظروف قاسية بشكل غير عادى ، وهذه الظروف تمثل تحدياً مصيرياً لمجتمع ما بحيث يتحتم عليه الاختيار بين البقاء أو الفناء . ولذلك يتحفز هذا المجتمع ويحشد كل طاقاته لمواجهة



هذا التحدى وخوض معركة البقاء الحضارى ، والمحافظة على كيانه  
الانسانى . فاذا ما نجح فى مواجهة التحدى ، ورجحت كفته فى صالحه ،  
فان هذا يمكن أن يؤدى الى خلق الحافز القومى والمستمر لزيادة قدرته  
الخلاقة الى حد كبير ، وتنمية طاقاته الروحية والمادية بحيث يتبع هذا  
ما نطلق عليه « مولد الحضارة » . وهذه الظروف القاسية بشكل غير عادى  
والتي تحتم مواجهة التحدى القائم ، يسميها تيمور المصائب والآلام التي  
يعتبرها نعمة لأنها تصهر المعدن الثمين للشعب وتكسبه الصلابة اللازمة  
لمواصلة الصمود . يقول عن المصريين :

« تراهم لا ينسون مصائبهم وآلامهم ، واذا حلت بواديههم نعمة من  
نعم الله ، قاموا جميعا مع اختلاف دياناتهم يشكرون الله على ما أولاهم بها .  
من نعم . وما النعم والمصائب التي تحل بهم الا رابطة قوية تربطهم  
ببعض ، وهي أيضا وطنهم العزيز . فوطنك أيها المصرى ليس هو بقعة  
الأرض التي تعيش عليها بل هو كل ما يهيجس بخاطرك ويمر بمخيلتك من  
هواجس السعادة والآلام » .

ويؤكد توينبى أن عملية الميلاد الجديد هذه قد تأكد وجودها عند  
مولد الحضارة المصرية فى فجر التاريخ الانسانى . فيعزو مولدها الى تغير  
المناخ الذى حول الأراضى العشبية وسهول أفريقيا الخصبة السهلية الى  
صحراء جرداء قاحلة لا يمكن أن تتيح لسكانها فرصة الاستمرار فى حياة  
الصيد والرعى . ولم يكن وادى النيل مكانا يساعد على الرخاء والخير ،  
والدليل على ذلك موجود فى الحالة البدائية الفقيرة التي ظل عليها سكان  
أعالى وادى النيل حتى عصرنا هذا ، فهم يعيشون فى ظروف تشبه تلك  
التي عاش فيها مؤسسو الحضارة المصرية الأوائل . لكن المصريين قبلوا  
التحدى حتى يجعلوا مواطن اقامتهم ملائمة للحياة ، فبذلوا الجهد الحضارى  
الأصيل لتحويل وديان المستنقعات الى أراض خصبة بعد ضبط مجرى النيل  
والتحكم فى مياهه فى مجالات الرى والزراعة . وكان نجاح التحدى  
المضاد والصمود والجهد والفكر بمثابة الرحم الذى ولدت فيه الطاقات  
الروحية ، والقوى المادية ، والأفكار الخلاقة التي شكلت فى النهاية  
الحضارة المصرية . ولذلك فان مصر ليست هبة النيل كما قال هيرودوت ،  
بل النيل هو الذى يعد هبة مصر والمصريين الذين اعتادوا مواجهة التحديات  
الحضارية منذ فجر تاريخهم . ولم تكن ثورة ١٩١٩ سوى حلقة فى  
سلسلة هذه التحديات .

ويتألقى الوعى الحضارى عند تيمور فى مقالة له بعنوان « نظرات  
فى تاريخ مصر : النيل فى عهد الفراعنة » كتبها فى ١ يناير ١٩٢٠ .  
فهو يرى فى النيل أكبر ثروة قومية لمصر ، ويتوغل - مثل توينبى - فى

اصوله التاريخية والحضارية المبكرة ليقتصر على قرائه كيف حاولت الجيوش الظافرة لقسماء المصريين أن تكتشف منبعه وهي تقتفى آثار القبائل السوداء ( الخوشيت ) ، لكن المنبع ظل لغزا عجزوا عن حله ، فقتنوا به نهرا عظيما يشق صعيد بلادهم فيحیی مواتها ، وكنزا عظيما لايفرغ ذهبه فعبدوه وأطلقوا عليه اسم المعبود حابي . أما الكهنة فلم تضق حيلتهم عن معرفة منبع نهرهم الذى أطلق عليه أجدادنا اسم البحر تبجيلا لشأنه وتعظيما لقدره ، فتصور الكهنة بخيالهم الصوفى ، منبع النيل فى السماء ، ورأوا فيه مرآة تنعكس فيها مياه اللانهائية ، تلك المياه التى تجرى عليها سفن الآلهة . وعلى مستوى الأرض ظنوا أن النيل يبتدىء بين جزيرتي الایلقتين وفيليه ( أنس الوجود ) من بين صخور الشلال الأول .

ويواصل تيمور تحليله الذى يمزج فيه الجغرافيا بالتاريخ بالدين بالأسطورة بالفكر بالحضارة ، وذلك فى منظومة تبلور الشخصية المصرية وهى تتعامل مع النيل فى مراحلها الحضارية المبكرة . فيوضح كيف لم يتعجب المصريون لفيضانه لايمانهم أن مياهه هى دموع ايزيس التى لاتنضب . ومع ذلك فان كل هذه التفسيرات لم تقنع عقلهم المتفتح دائما للحقائق العلمية . فمن قائل ان البحارة المصريين مع سفرهم الطويل الى مناجم الفراعنة ، بلغوا منبع النيل فى بلاد بوانيت ، وآخر يشارك تجار العرب أوهامهم فى القرون الوسطى حين اعتقدوا أن النيل يتصل بالمحيط الهندى ، وغير ذلك من التفسيرات والأوهام التى ألحت على أذهانهم حتى تم اكتشاف منبعه فى القرن التاسع عشر بعد الميلاد . ويواصل تيمور شرحه لتأريخ النيل فيبلور جهد الانسان المصرى فى ضبطه وتنظيمه بعد أن كان مجرد مستنقعات متناثرة ، خاصة فى الوجه البحرى :

« أما الوجه البحرى وهو ما نطلق عليه اسم الدلتا ، فقد كانت نغمه مياه البحر الأبيض . وما كان لمديرية الشرقية والدقهلية والمنوفية والغربية والبحيرة أثر فى الوجود ، بل كانت تلك القطعة من الأرض بحرا عجاجا ، تلتطم أمواجه وتضل فيه السفن . أما مصب النيل فكان فى شمال الأرض التى بنى فيها أجدادنا فيما بعد مدينة منف . وكان البحر الأبيض المتوسط يلتطم مع الصحراء التى أقام فيها خوفو وكفرم ومنقرع الأهرامات . ثم حمل النيل مع مرور السنين والأعوام الى هذا المثلث المائى طميه فى كل عام ، فتكونت جزر قليلة تحولت الى أرض تكثر فيها المستنقعات ، ثم نشأت الدلتا من العدم وانقسم النيل فيها الى ثلاثة فروع تبتدىء من بلدة اسمها كيربكسور ، الأول اسمه بيلوسياك متخذاً طريق الشمال الشرقى الى صحراء الشام ، والثانى كانوبيك متخذاً طريق الشمال الغربى الى صحراء ليبيا ، والثالث اسمه سيبيتيك وكان يشق الدلتا الى قسمين متساويين ،

ويصب في البحر الأبيض . ونشأ عن هذه الفروع فروع أخرى طبيعية وصناعية يتراوح عددها بين السبعة والأربعة عشر .

ويروى تيمور التاريخ الحضارى للدلتا ، ويستعرض آراء الرحالة والمؤرخين بموضوعية كاملة خاصة فيما يتصل بتكوين الدلتا وهل تم قبل ارتقاء مينا أول ملوك مصر عرش بلاده بقرون عديدة ، أم قبل أن يفد الى مصر الجنس المصرى أصلاً ؟ . وينهى دراسته بقوله :

« هذا هو تاريخ صغير لنهر النيل أيام الفراعنة أكتبه لمواطنى ليقفوا عليه وينقشوه على صدورهم اذ النيل كان ومازال ولن يزال الى الأبد كوثرهم الذى به يحيون وبغيره لا يكون لهم أثر فى الوجود » .

لكن من الواضح أن الأجيال التى توالى توالى بعد محمد تيمور لم تستوعب هذه النصيحة الحضارية . فقد أصبح النيل مصباً لنفايات المصانع ، وقبرا لجثث الحيوانات ، ودورات مياه مفتوحة لقضاء الحاجة علناً ، ففقد لون الطمى الغزير ليغطيه لون الرصاص الكئيب . وأصبح المثل العالمى الشهير الذى يقول « ان من يشرب من ماء النيل مرة لابد أن يعود اليه مرة أخرى » مثلاً تاريخياً ، فقد ضرب هذا الماء البائس أرقاما قياسية فى التلوث . ولم يعيش تيمور حتى يرى النيل وهو ينتقل من عصره الذهبى أو الفضى الى عصره الرصاصى الحافل بالسموم .

هكذا كان منهج التحديث الفكرى والحضارى عند تيمور بمثابة منظومة متكاملة ومتناغمة لم تقتصر فقط على المستوى القومى العام بل امتدت لتشمل السلبيات التى تعتور فكر الأفراد وسلوكهم ، وتعريفها بموضوعية ومنطقية تحليلية وببنفس النبرة العلمية الرصينة والهادئة التى خبرناها من قبل فى كل دراسات ومقالات وتعليقات وتحليلات تيمور الفكرية . وهو ما يتجلى فى سلسلة من الصور العلمية كان تيمور قد عقد العزم على كتابتها تحت عنوان « من رسائل مجبور أفندى » . وكانت أول حلقة بعنوان « العاشق المقتون بالرتب والنياشين : خطاب من كاتب الى رجل لا يعرفه » وذلك فى عام ١٩١٧ . لكنه لم يكتب سوى هذه الحلقة اذ يبدو أن زحام الابداع فى الأجناس الأدبية المختلفة من قصة ومسرح وشعر ومقالة ونقد ، بالإضافة الى الرحيل المبكر قبل أن يتم الثلاثين من عمره ، لم يمنحاه فرصة اكمال هذه السلسلة التى تمزج النقد الاجتماعى بالسخرية الأدبية بالصورة القلمية بالبصيرة الثاقبة بالتحليل النفسى للأنماط البشرية المحتاجة لمراة صادقة ترى فيها حقيقة نفسها . أنماط منتشرة فى المجتمع بين مختلف فئاته وطبقاته ، ولذلك يلجأ تيمور الى التجريد والتعميم حتى يصيب بسهامه النقدية والتحليلية أكبر عدد ممكن من أفراد النمط .



فى هذه الصورة القلمية يخاطب تيمور هذا النمط أو هذا القارىء .  
المجهول قائلا له :

« لا أريد أن نتكلم سويا الا اذا اعتقدت أنى صريح فيما أقول وأنه لا يحملنى على مناقشتك الا أمر واحد هو حبى للناس . ومن هذا الحب تولدت فى قلبى عاطفة غريبة نحوك ، عاطفة تكونت من عصير الشفقة والرثاء . وما أجمل الصراحة التى يتساقط من نورها الوضاح شعاع الشفقة والرثاء » .

ولعل تيمور بهذه الافتتاحية أعلن عن منهجه الفكرى والأدبى والفنى بصفة عامة ، اذ أن كل كتاباته تنبض بهذا الحب المتدفق للناس . فهو ينقدم ويهاجمهم ويستخر منهم ويشفق عليهم ويرثى لهم بدافع حبه لهم . فهو يريد أن ينير عقولهم ، ويرتقى بأذواقهم ، ويعمق بصيرتهم ، ويقدم لهم مرآة كى يروا فيها عيوبهم وسلبياتهم بأنفسهم ، لعلمهم فى النهاية يرتقون فى مدارج الانسانية . ولذلك يشرع تيمور على الفور فى تعرية هذا النمط وغطرسته ، والذي يمكن أن يكون من أعيان القاهرة ، من الطبقة التى تسكن القصور الشامخة التى تحوطها الحدائق الغناء ، والتى تركب السيارات ذوات « المنافيخ » المزعجة ، والتى اذا تكلمت تأنت فى كلامها ووزنت كل حرف بميزان الأبهة والعجرفة والعنجهية ، والتى تلبس الملابس الغالية وتآكل الطعام الفاخر ، والتى تتبختر فى مشيتها ، ولا تزور الا من له صلة بكبار رجال الحكومة ولهم تحنى ظهورها وتمد رقبتها تعبدا فى محرابها ، أما لغيرهم فتشمخ أمامهم فى عجرفة متفجرة .

وقد يكون هذا النمط الذى يخاطبه تيمور من أعيان الريف الذين اذا أكلوا فى منازلهم اكتفوا بالعيش والفتة ، واذا زارهم المأمور ذبحوا له الخروف يتلوه الخروف ، والذين ينامون فى غرفة ضيقة ويلتحفون بملابسهم ولكنهم يجهزون فى قصرهم لرجل الحكومة غرفة جميلة وسريرا حريرا ، ولا يستنكفون من أن يقفوا فى خدمته وقفة الخاضع الذليل ، ولكنهم يستنكفون أن يسمحوا لزوجاتهم وأولادهم أن يأكلوا معهم .

ولا يفرق تيمور بين هذا النمط أو ذاك لأنها شخص واحد فى حقيقة الأمر ، يخضع ويتذل للأقوى والأعلى منه ، ويترفع ويذل الأضعف والأقل منه فى السلم الاجتماعى . ثم يتوغل تيمور ببصيرته الساخرة فى عالم هذا النمط من الرجال فيخاطبه قائلا :

« أظنك لا تنكر يا صديقى أنك تقضى العام كله ما عدا عدة أيام قلائل وأنت مستطار الفؤاد حزين النفس ، تقوم مبكرا من نومك وفى



رأسك شاغل كبير يقطع عليك أحلامك ، ويصور لك الحياة فى صورة قبيحة لاترضاه لنفسك . أليس الأمر كذلك ؟ ذلك الشاغل هو قيمتك فى أعين الناس . أنت تود أن تكون قيمتك كبيرة جدا ، تريد أن يكون مقامك بين نظرائك أكبر مقام تسمح به الهيئة الاجتماعية فى مصر ! ولكنك مع الأسف تجهل ماهية القيمة الانسانية بل ربما كنت تصرف ماهيتها . ولكنك تتغافل عنها لأنك لاتجد فيها الطريق السوى الذى تسوغ لك كفاءتك السير فيه . لهذا تسير فى طريق آخر آملا أن تصل به الى العرش الذى تطمح نفسك لارتقائه .

بهذا يضع تيمور يده على مفهوم فكرى وانسانى يذكرنا بالفيلسوف الالماني شوبنهاور الذى أكد أن قيمة الانسان تنبع من داخله ، أما الانسان الذى يستجديها من الآخرين ويعطيهم بذلك حق المنح أو المنع ، فلا بد أن يفقدها حتى لو تصور أنه حصل عليها لأن القيمة لاتمنح بل تتولد من الداخل ، وعندما تتجسد فى مواقف الانسان وانجازاته فلا بد أن يعترف بها الآخرون ، ذلك أن قيمته صادرة منه اليهم وليس العكس . لكن النمط الذى يخاطبه تيمور لا يمكن أن يدرك هذا المفهوم الفكرى والانسانى لأنه جاهل عاش فى جو لم ينل فيه من العلوم والآداب أى قسط ، ولذلك يرى قيمة الرجل بالرتبة التى ينالها أو فى النيشان التى يحل به صدره ، وهو لا يجد عارا فى أن يفعل كل ما فى وسعه وأن يبرر كل واسطة للوصول الى غايته . فهو يدرك جيدا أنه عاجز عن فعل أى شئ يذكر ، يستحق عليه رفعة المقام ، اذ أن مقامه الحقيقى فى رتبته أو نيشانه وليس فى ذاته .

ومن المضحك أو المؤسف أن هذه الرفعة تحتاج الى ممارسة كل صنوف التزلف والذل وتقبيل الاعتاب والتردد الدائم على أولى الحل والعقد ، خاصة عندما يدنو الوقت الذى يتكرمون فيه على الناس بالرتب والأوسمة . وبهذا يعيش فى امتحان دائم ، معلقا بين أمل النجاح ورعب السقوط . فاذا سقط ، وغالبا ما يحدث هذا ، فانه لا يجد سوى زوجته وأولاده وغيرهم من المستضعفين حوله كى يمارس فيهم كل صنوف الارهاب والقسوة والاذلال على سبيل تعويض ما وقع له . أما اذا ابتسمت له الدنيا وحصل على الرتبة أو النيشان فانه يسكر بهزة النشوة والفرح ، ويعيش أياما كالعلم ، لكنه سرعان ما ينقشع عندما يتلفت حوله فيجد قوما آخرين أعلا منه رتبة أو نيشانا ، فيعود الى قلقه القديم ويكرر الزيارات والخشوع والخضوع والتذلل بحيث يدخل فى دوامة جهنمية أو دائرة مفرغة ، يقضى فيها حياته التافهة كلها . فهو ليس بالعالم الذى يقرأ ويؤلف

ويخترع ، أو رجل الأعمال والصناعة الذى ينتج صناعة بلاده ويروج لها ،  
أو الأديب الذى يبدع القصة أو القصيدة أو المسرحية ، أو التاجر أو المعلم  
... الخ . وانما هو الغنى الذى كنز ثروته بطريقة أو بأخرى ، ويعيش  
بها كالطفيل الذى يتسلق على قامات الآخرين ، بدلا من الانفاق فى سبيل  
الخير كالمساهمة فى بناء المدارس والمستشفيات والملاجئ التى تحمى  
المشردين وأبناء السبيل من الضياع والعدم . فاذا سار فى طريق الخير  
وانقاذ البشرية المعذبة فان تيمور يؤكد له :

« أن تلك الرتبة التى كنت تسعى لها ستسعى هى اليك ، وأن  
النیشان الذى كنت تفتش عنه فى كل ساعة سيفتش عنك بنفسه . وسوف  
يقول الناس « ان الرتبة والنیشان تتشرفان بك بدل أن تتشرف بهما » .

وحتى اذا لم ينل شكرا وتقديرا وتكريما من الآخرين ، يكفيه متعة  
أن تسرى راحة الضمير فى عروقه المشدودة عندما ترى عيناه الأطفال الذين  
أصلح حالهم ، والشيوخ الذين آواهم ، والمرضى الذين أتاح لهم العلاج .  
عندئذ سينسى رتبته القديمة ونیشانه القديم لأنه سيدرك أن عمل الخير  
هو أعظم رتبة وأكبر نیشان وأن الرتب والأوسمة ما هى الا أوهام قد  
تروى للحظات أو أيام ثم يعود العطش أشد مما كان .

ومن الواضح أن الشخصيات التى جسدها تيمور فى صورته القلمية  
مثل شخصية العاشق المفتون بالرتب والنياشين ، كانت من الممكن أن  
تشكل مسرحا مشوقا ومثيرا كما فعل مولير مثلا من قبل . ذلك أن ثقافة  
تيمور وتمرسه بفنون المسرح كما وجدنا فى مسرحياته ، بالإضافة الى علاقته  
الحميمة بالحياة فى مصر ورصده لكل تفاصيلها الدقيقة ، قد شكلا أدوات  
فنية ومضامين فكرية وحضارية لاقامة بناء أدبى شاهق وشامخ سواء  
فى مجال القصة أو المسرح أو الشعر لو امتد العمر بتيمور . فهو الأديب  
والمفكر الذى كرس حياته كلها ، على قصرها ، لتحديث نظرة وطنه الى  
الحياة والعصر والمجتمع .

كان عاشقا لوطنه بكل ما فيه من سلبيات وإيجابيات . سعى بقدر  
طاقته الفكرية والفنية نحو التخلص من السلبيات بتعريتها وفضحها  
بلا هوادة وتحت أضواء فاحصة وساطعة بالتهكم والسخرية ، وتدعيم  
الإيجابيات باستخراجها من تحت التراكمات التى ترسبت عليها وطمسها  
عبر العصور . وكان هذا المنظور الانسانى والحضارى المتسق هو الذى  
منح انجازته الفكرى والفنى شخصيته المتميزة فجعل منه منظومة

أو سيمفونية من ابداع مؤلف مدرك لكل أسرار حرفته الفنية والأدبية .  
اذ أنه لم يبدع بناء على موهبة أو عبقرية فطرية فحسب بل لأن مسلحا  
بوعى نقدى وجمالى قل أن نجد نظيرا له فى جيله ، وهو الوعى الذى دفعه  
لممارسة النقد الأدبى والفنى فى مقالات نشرها فى جريدتى « السفور »  
و « المنبر » بين عامى ١٩١٨ و ١٩٢٠ ، ثم جمعت فى جزئين فى كتاب  
« حياتنا التمثيلية » نظرا لضخامة عددها .

فاذا علمنا أن كل هذا الانجاز الضخم ، بما فيه ممارسة تيمور  
لفن التمثيل نفسه ، قد تم فى ثمانية أعوام فقط بين عامى ١٩١٣ و ١٩٢٠ ،  
فإننا ندرك مدى الجهد الخارق والعبقرى الذى قام به تيمور ، وذلك برغم  
عقبات الريادة واستكشاف المجهول ونظرة العصر والبيئة المتدنية الى فن  
التمثيل على وجه الخصوص ، لكنه كان الرائد الذى يدرك جيدا امكاناته  
الفكرية والفنية ، ويمتلك البصيرة الثاقبة ، والحس المرهف ، والعشق  
الجارف للانسانية ، والفكر الحضارى الشامل ، والوعى النقدى ،  
والقدرة الفائقة والجريئة على التحديث القصصى ، والمسرحى ، والشعرى ،  
والنثرى ، والنقدى ، والفكرى والحضارى . وقد تمكن بالفعل من الانتقال  
بتراث أمتة الفكرى والأدبى والفنى والحضارى من عصر القوالب الجامدة ،  
والأفكار المستهلكة ، والزخارف اللفظية ، والنسخ المكررة ، والصور  
الباهتة ، والطرق المسدودة ، والدوائر المفرغة ، والمناظرات العقيمة ،  
والمناهات الجانبية ، الى عصر الأدب النابض بعصره ، المنفتح على ابداعات  
الحضارة الغربية ، المجدد لتطلعات الانسان نحو مستقبل مشرق ، المتمكن  
من أدوات التشكيل الفنى فى مختلف مجالاته ، الزاخر بالمصداقية  
الانسانية والحضارية ، المحطم لكل قوالب الماضى المتحجرة وقيوده  
الصدئة ، الجامع بين الأصالة والمعاصرة فى مزيج حى لانعرف فيه حدود  
هذه من تلك ، وذلك فى اطار ثقافته الشاملة الموسسوعية وفكره  
العريق الثاقب .

اننا عندما نصف محمد تيمور بأنه رائد التحديث الأدبى فذلك  
لأن الأدب المصرى بصفة خاصة والعربى بصفة عامة بعده لم يعد كما كان  
قبله . لقد وضع أسس التحديث ورسم خريطة مساراته التى أضاعها  
بآرائه النقدية الواعية وابداعاته الأدبية والفنية السابقة على عصره .  
صحيح أنه لم يعيش طويلا ليرى شموخ البناء الذى أرسى قواعده ، لكن  
الأجيال التى أتت بعده سارت على هدى انجازاته ، بل وخرجت من معطفه  
خاصة فى مجالى المسرح والقصة القصيرة . لقد وضع بلاده عند مفترق

الطرق الفكرية والأدبية والفنية صوب أفلق العصر والمستقبل ، وإذا كان  
لم يكمل المسيرة لأن العمر لم يمتد به ، فإن حياته الفكرية والروحية  
والإبداعية امتدت وتواصلت في الأجيال التي تسلمت منه الشعلة التي  
أضاءها في غبش الفسق ، لتصبح بعد رحيله وهجا شمسيا يسطم على  
قمم الإبداع الأدبي والفني الحديث في عالمنا العربي .



## فصول الدراسة

مقدمة :	٥
الفصل الأول : التحديث القصصى الروائى	١٧
الفصل الثانى : التحديث المسرحى	٦٧
الفصل الثالث : التحديث الشعرى	١٥٧
الفصل الرابع : التحديث النثرى	٢١٥
الفصل الخامس : التحديث النقدى	٢٣٣
الفصل السادس : التحديث الفكرى والحضارى	٢٩٥

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٨٨٢١ / ١٩٩٦

---

ISBN — 977 — 01 — 4919 — 5





هذا الكتاب هو إعادة اكتشاف لمحمد تيمور الذى رحل فى ٢٤ فبراير ١٩٢١ دون أن يكتب عنه كتاب شامل أو أكثر عن ريادته فى التحديث الأدبى، سواء فى مجال القصة أو المسرحية أو الشعر أو النثر أو النقد أو الفكر والحضارة. وما كتب عنه من قبل - برغم قيمته العلمية - لا يفى هذا الرائد حقه لأن ما أنجزه سواء على مستوى الكم أو الكيف لا يمكن تحليله ودراسته فى مجرد فصول أو تعليقات نقدية عابرة.

من هنا كانت ضرورة تأليف كتاب شبه شامل، يحاول أن يرصد المساحة المرموقة التى يحتلها هذا الرائد على خريطة الأدب والفن والفكر سواء فى مصر أو العالم العربى، إذ أن ريادته لا تقتصر على القصة القصيرة والمسرحية المصرية الصميمة، بل تمتد فى مجالات الشعر الكلاسيكى والشعر المنثور والنقد الأدبى والفكر الحضارى، وخاصة أن كل كتاباته القصصية والمسرحية والشعرية والنقدية والفكرية والحضارية تشكل منظومة إبداعية متكاملة فى مجال تحديث الأدب والفكر العربى. فقد كانت بمثابة نقطة تحول أساسية لهما بحيث يمكن تقسيمهما إلى عصرين: عصر ما قبل تيمور وعصر ما بعد تيمور.

إنها نقطة تحول جذيرة بالقاء كل الأضواء الموضوعية الممكنة عليها، وهى المهمة التى سعى هذا الكتاب إلى القيام بها.